

موسوعة

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب

٨

الجزء الثامن

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

اسم العمل الفنى: ٣ لوحات لعازفين ومغنيين

التقنية: رسم بالحبر الأسود

المقاس: مجموعة مقاسات

دوترتر

واحد من أفراد الفيلق الثقافى الفرنسى الذى نزل أرض مصر، ليلاقى من المشاق فى رحلته دون أن يصاب بخيبة أمل، وصل مع أعضاء لجنة العلوم والفنون، والتى تمثل شتى فروع المعرفة العلمية (الهندسة والفلك وعلوم الحيوان والنبات والمعادن)، إلى جانب الفنانين والصحفيين وعلماء الآثار والاقتصاديين.

أنشأ نابليون المجمع العلمى المصرى على غرار المجمع الوطنى بباريس، ولم يعين فيه أعضاء لجنة العلوم والفنون، بل اقتصر فى أقسامه الأربعة على الصفوة الممتازة؛ والذى كان دوترتر واحد منهم، فهو أستاذ الرسم المميز لدى أباطرة فرنسا.

ظلت المهمة الملقاة على عاتق العلماء المرافقين للحملة الفرنسية أن يقيموا جسر لقاء بين الشعب المصرى وسلطة الغزاة، فهم ذوى خبرة طويلة.

محمود الهندى

٨

الجزء الثامن

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

تأليف: ڤيوتو

ترجمة: زهير الشايب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

وصـف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

تأليـف: ڤيوتو

ترجمة: زهير الشايب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الـفنـان : محمـود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ :

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافـة

وزارة الإعـلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزار ة الشـباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

فكثيرة هي الصعوبات المنهجية التى اكتنفت ، وواكبت ، ترجمة هذا الجزء من موسوعة وصف مصر ؛ أما السبب الرئيسى فى ظهور مثل هذه الصعوبات فهو المبدأ الذى أصرت هذه الترجمة أن تقوم على أساسه ، وأن تضعه نصب عينها دوما ، مبدأ أن يقدم العمل بأمانة تامة ، بحيث يكون النص العربى مقابلا ومطابقا للأصل الفرنسى ، نصا وروحا .

كانت هناك أمور كثيرة سوف يلمسها قارىء هذا الجزء تدعو إلى التردد فى تقديمها ، إما لأنها لا تنتمى إلى « العلم » فى حد ذاته ، وإنما تدخل فيما يعد تاريخا للعلم ، وإما لأن الاصرار على تقديم الأشكال والنماذج والإشارات والسلالم الموسيقية .. الخ ، والحرص على أن تأتى ، فى كل تفصيلاتها ، مماثلة لأصلها الفرنسى ، أمر يبعث على إملال احتاج إلى مجاهدة شديدة ومعاناة أشد ، وإما لأن جزءا لا بأس به من مادة هذا الكتاب تتناول موسيقى الجاليات الأجنبية التى كانت تقطن مصر من أفارقة وأروام وفرس .. الخ ، ناهيك عن أن كثيرا من المباحث التى توقفت عندها الدراسة بأناة لابد أن نحمدها للمؤلف ، فالأناة والدقة ، فى حد ذاتهما ، مطلب علمى وأكاديمى تشد إليه الرِّحال ، قد تغير الآن ، فالناس فى كل مكان يستخدمون السلم الموسيقى والإشارات الموسيقية الغربية ، بحيث لم تعد هذه بذات موضوع اليوم ، وهذا ما أدى إلى القول بأنها تعد تاريخا للعلم ، بل تكاد تكون تأريخا للتاريخ ذاته .

وإذا كان الأمر قد انتهى ، لاعتبارات كثيرة ، إلى تأكيد المبدأ الذى قامت الترجمة عليه ، مبدأ تقديم العمل بتمامه وكماله ، بنصه وروحه ، فأرجو ألا يعد هذا من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء ، إذا ما وقفنا أمام المعنى السطحى لهذا المثل ، ذلك أن تحليل شيء ، والوقوف على كافة العناصر المكونة له ، والتى يؤدى تركيبها بعد ذلك إلى الشيء نفسه قبل تصدينا له بالتحليل لا يمكن أن ينظر إليه قط كأمر عابث أو كعمل يدعو للسخرية والاستخفاف .

ولبعض من الاعتبارات السابقة ، وغيرها ، ألحت كثيرا فكرة التلخيص أو الاختصار ، لكنها نحيت على الدوام ، وفى كل مرة ألحت فيها ، لأسباب عديدة ؛ فمثل هذا التصرف قد يعد تجاسرا على نص يحظى بهالة من القداسة لدى الجميع ، مما سيعد ثغرة فى مجهودنا ، لماذا نتبرع بايجادها ؟ ونحن لا نريد أن نكون ممن يحرثون فى البحر أو يهيلون بأنفسهم التراب على أثر نقبوا عنه وما كادوا يظهرونه للعيان ؛ كذلك فمن يدرى أن تكون مثل هذا المادة التى قد نرى فيها اليوم تزيدا لا طائل منه أو حشوا ، هى ذات نفع عظيم لآخرين ، ولست بمتخصص ، ولست أدعى العلم بكل شيء ؛ وأكثر من ذلك : أو ليس كل هؤلاء الأقوام قد اندمجوا اليوم فى شعب مصر وأصبحوا جزءا منه ؟ ألا يعنى هذا أن ثقافتهم بدورها أصبحت رافدا ظل يرفد فى ثقافتنا حتى صار اليوم جزءا أصيلا منها ؟ وبالتالى ألا يمكن أن يكون فى دراسة ذلك كله سعيا للوقوف على كل الروافد والجذور ؟

ومع ذلك فكثير من جلائل الأعمال والمؤلفات قد تعرضت لتلخيص أو لتبسيط ، وقد راجت بفعل ذلك ، لكن الرد على ذلك كان واضحا وبسيطا : إن أى تلخيص لا غنى له عن الأصل ، فهذا الأصل ، حتى ولو لم يرجع إليه الكثيرون ، ولا نقول لو لم يرجع إليه أحد ، هو بمثابة الغطاء الذهبى لعملات النقد الورقية ، فهو فى الحقيقة غطاء ثقة علمى لعملية التلخيص ، إن كانت قط واردة .

ولقد سبق هذا المجلد (وهو الثامن) ، المجلد أو الجزء السابع الذى يتناول موسيقى وغناء المصريين القدماء ، وسيتلوه بإذن الله المجلد التاسع الذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون المحدثون ، والجاليات التى كانت تقيم بينهم ، فى ذلك الوقت . وكل هذه الدراسات من وضع رجل واحد ، يجمل بنا أن نقول شيئا عنه .

تذكر عنه مصادر المعرفة الفرنسية :

ما يلى :

جيوم أندريه فيوتو Guillaume-André Villoteau مؤلف موسيقى ولد فى

Orne (ـ Bellême) فى عام ١٧٥٩ ، وتوفى عام ١٨٣٩ . أتم دراسته فى كوليج دى مانس Collège de Mans ؛ وكانت أسرته تريد له أن يكون قسيسا ، على الرغم منه ، فترك مدينته وعمل موسيقيا جوالا ، ثم عاد إلى بلدته ، ثم تركها إلى لاروشيل ، ومن هناك ذهب إلى باريس ؛ ولكى يكسب قوته ، كان عليه أن يذعن ويدخل فى سلك الكهنوت ؛ وحيث لم يكف عن الاهتمام بالموسيقى فقد التحق بجوقة نوتر دام ؛ وعند بداية الثورة الفرنسية سارع بخلع رداء الكهنوت والتحق مغنيا فى فرقة الأوبرا لبعض الوقت . وقد أهلته معارفه الموسيقية ليصبح واحدا من البعثة العلمية التى رافقت حملة بونابرت إلى مصر ، فدرس بعمق فن الموسيقى لهذا الشعب .

وبعد عودته إلى فرنسا ، كتب بحوثا هامة حول هذا الموضوع ، ظهرت فى موسوعة « وصف مصر » . وحيث لم يوفق فى الحصول على مركز أو وظيفة فى باريس ، فقد انسحب إلى تور ، حيث قضى بقية حياته .

وتدين له المكتبة الفرنسية بالمؤلفات التالية :

Memoires sur la possibilité et l' utilité d' une théorie exacte des principes généraux de la musique (1807) .

أى :

مذكرات حول امكانية وضرورة قيام نظرية دقيقة حول المبادىء العامة للموسيقى (١٨٠٧) .

Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l' imitation de la langue (2 Vol) .

أى :

بحوث حول التماثل القائم بين الموسيقى وبين الفنون التى تنهض على أساس المحاكاة اللغوية (فى مجلدين) .

وتضيف هذه المصادر بأن هذا المؤلف الأخير كان عملا بالغ التجريد ، فلم يحز قط النجاح الذى كان مؤلفه يطمح إليه .

وقد لا يكون لدينا المزيد لنقوله عن الرجل ، لكن منهجه وسعة اطلاعه ، وسعة أفقه ، ودأبه وأمانته ، كل هذه ، وغيرها ، خصال وميزات ينطق بها كل سطر فى دراساته .

ولابد فى النهاية أن أوجه شكرا وتقديرا لاحد لهما للصديق الدكتور محمد حمدى ابراهيم أستاذ اللغات القديمة بآداب القاهرة على ما قدمه من عون فى ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية ، فى إخلاص وتجرد مع دماثة خلق لا تتحقق إلا عند عالم حق ؛ كما أوجه شكرى للصديق والأديب الكبير الدكتور نعيم عطية لما بذله من جهد فى إيضاح لفظ ومعانى النصوص اليونانية الحديثة ، كما أشكر الصديق رينيه خورى على ما يقدمه دوما من عون ؛ وسيظل هذا العمل كذلك مدينا لمجلة الثقافة ، ولشخص رئيس تحريرها الأديب الكبير الدكتور عبد العزيز الدسوقى لاحتضانه هذا العمل منذ كان وليدا يحبو وتشجيعه إياه ، بإفساح المجال له للنشر ، والتنويه به فى عبارات مشجعة تفيض نبلا ورقة ؛ كما أتوجه بالشكر لكل من يبادر بالنصح لاستدراك شيء فاتنى ، أو لتصويب خطأ إنزلقت إليه ، سهوا أو عن غير علم ، « وما أوتيتم من العلم إلا قليلا ».
كما تستحق السيدة زوجتى شكرا كبيرا لا أمل من الاشارة إليه .

والله أسأل أن يجنبنا العثرات ويهدينا سواء السبيل وأن يكون فى هذا العمل نفع لوطنى مصر خاصة ، ولقراء العربية عامة ، فإن تحقق هذا فسوف يكون أعظم الجزاء .

أغسطس ١٩٨١ م

زهير الشايب

الباب الأول

عن الأنواع المختلفة للموسيقى الأفريقية المستعملة فى مصر ، وفى القاهرة بشكل خاص

الفصل الأول
عن الموسيقى العربية

المبحث الأول

عن مشروع الدراسة كما كنا قد أعددناه عند بدئنا العمل ؛ وعن الأساليب والوسائل التى كانت فى حوزتنا كى نضعه موضوع التنفيذ ، وعن الدوافع التى حدث بنا لاتباع المنهج الذى تبنيناه فى النهاية

كنا على يقين منذ البداية ، وظل الأمر كذلك لبعض الوقت ، أن من المناسب ، حتى نضع القارىء فى وضع يمكنه من الوقوف بنفسه على الحالة الراهنة للموسيقى العربية فى مصر ، ومن تبين صدق ملاحظاتنا عنها ، أن نلحق بأوصافنا لها كلا من النص العربى والترجمة الفرنسية للبحوث المختلفة التى تناولت نظرية الموسيقى العربية وتطبيقاتها ، تلك التى حملناها معنا من هذا البلد . وكنا قد انتوينا أن نلحق بكل ذلك ، فى شكل تعليقات أو تعقيبات ، نتائج الفحص المقارن الذى قمنا به ، كيما نضىء النقاط الغامضة والعسيرة فى النص ، وذلك عن طريق أفكار أو معلومات اكتسبناها عن هذا الفن خلال سنوات ثلاث ونصف السنة ، لم نكف خلالها عن الاستماع إلى هذه الموسيقى ، وعن (رؤيتها) وهى تؤدى ، أو عن التخاطب مع أولئك الذين يمارسونها .

ومن هذه الوجهة ، فما أن عدنا إلى فرنسا ، وتوجهنا إلى باريس ، حتى أخذنا نلتمس العون من علماء اللغة العربية فى ترجمة مخطوطاتنا إلى الفرنسية [١] ، بل إن

---

(١) شاء المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دى ساسى ، عن طيب خاطر ليس فقط أن يترجم لنا واحدة منها بنفسه ؛ وأن يصحح الأخطاء والمعانى المتعارضة ، وتغيير مواضع بعض السطور وحذف الثرثرات أو اللغو الذى لا طائل من ورائه ، والتى تمتلىء بها النصوص بفعل جهالة أو غفلة الناسخ العربى ، وأخيرا أن يجلو النصوص العسيرة أو الغامضة أو تلك التى =

واحدا منهم قد مكننا من أن نلم بكل ما كان يوجد فى المكتبة الملكية من دراسات

= كانت معانيها تبعث على الشك ، بل إن كرمه قد مضى لأبعد من ذلك إلى حد أنه دعا المسيو سيديو Sédillot[ا] ، أحد تلاميذه المجدين والمتفوقين فى اللغة العربية لأن يتفحص معنا مخطوطتين أخريين .

أما المسيو هربان Herbin[ب] . وهو بالمثل تلميذ للمسيو دى ساسى ، فقد ترجم لنا كذلك واحدة من مخطوطاتنا ، وقد فعل ذلك بقدر بالغ من الترحيب ، وبقدر كبير من النجاح . فبقدر ما كان موسيقيا بارعا ، بقدر ما كان قد ترجم غالبية المخطوطات العربية والفارسية والتركية التى تعالج هذا الفن ، والتى أمكنه اكتشافها فى المكتبة الملكية ، حين كان يقوم لسنوات طويلة بإجراء بحوث حول الموسيقى الشرقية ، وقد مكننا من الاطلاع عليها فى مقابل تمكيننا إياه من المخطوطات التى تتناول الموضوع نفسه ، والتى قد حملناها معنا من مصر ، ومن المذكرات العديدة التى عملناها هناك حول الممارسة الاعتيادية لفن الموسيقى عند الشرقيين .

وكنا قد انتوينا أن نقدم بعد ذلك ، على المدى الطويل ، من كل هذه المواد مجملا تحليليا ومنهجيا فى الوقت نفسه ، كنا سنورد فيه كل الآراء المختلفة التى وضعها المؤلفون الشرقيون حول الموسيقى ، ونقدم فيه بطريقة مقارنة النظم المتباينة المعروفة عن هذا الفن والتى كانت تستخدم ، أو التى لاتزال تستخدم حتى اليوم ، فى الشرق ، وكنا كذلك قد جمعنا مفردات بالغة الكثرة حول كل المصطلحات الفنية فى الموسيقى العربية والتركية والفارسية والهندية[ج]، ولم يكن الموت قد =

(ا) يعمل المسيو سيديو حاليا سكرتيرا للمدرسة الخاصة باللغات الشرقية فى المكتبة الملكية ، ومدرسا لهذه اللغات نفسها .

(ب) المسيو هربان هو مؤلف قواعد اللغة الدارجة وهو الذى نشر مؤلفات كثيرة هامة ، من بين عدد كبير من ترجماته للمخطوطات الشرقية الثمينة للغاية والموجودة فى المكتبة الملكية ، والتى كان بالمستطاع أن نجدها منشورة اليوم ، لو لم يكن الموت قد أوقفه فى اللحظة نفسها التى كان يوشك فيها أن يجنى بعض ثمار بعض الأعمال التى أكب عليها ، دون مجاملة أو حرج من نوع ما ، وهى أمور تجعله دون جدال ، قمينا بأن يشغل مكانة متميزة بين العلماء الذين يتشرف بهم عصرنا .

(ج) كنا قد شرعنا بالفعل فى عمل قاموس متعدد اللغات ، من هذا النوع يتضمن =

عن الموسيقى ، مؤلفة باللغات العربية والتركية والفارسية ، حتى إن وفرة الوسائل التى كانت لدينا لتنفيذ هذا العمل ، والتى فاقت كل حد حتى بلغت مرتبة الخلط أو الارتباك ، كانت هى الشىء الوحيد الذى أمكنه أن يوقع بنا فى الحيرة .

لقد كانت المواد التى جمعناها للعمل الذى نقدمه هنا كثيرة لحد بالغ حتى بات فى غير مقدورنا أن نستخدمها جميعا . فنحن فى الواقع لم نستخدم سوى المواد التى تدخل مباشرة فى مجال بحثنا ، والتى يمكنها أن تسد وحدها — كذلك — فراغا فى أمور متباينة ، بل بالغة التباين لمدى بعيد ، بالمقارنة مع المدى الذى وصلت إليه أمور أكثر أهمية بكثير من موضوعنا .

وفضلا عن ذلك ، وكما استرعى البعض أنظارنا ، وكما لمسنا الأمر كذلك جيدا بأنفسنا ، فإن خطة هذا البحث ، لم تكن لتسمح بأن نضمنه تاريخ الموسيقى العربية . وعرضا منهجيا لمبادىء نظرية هذا الفن مع كل تطوراتها مع قواعد ممارسته ، ولم يكن يتحتم عليها ألا تضم سوى حكايات الرحالة المخلصين ، الذين قدموا عرضا بالبحوث والملاحظات والكشوف التى قاموا بها فى هذا البلد الذى زاروه (مصر) .

لكننا لم نسمح لأنفسنا ، خشية أن نتجاوز الحدود المقبولة ، إلا بعرض الأفكار — التى بدت لنا — وحدها — ضرورية لا غنى عنها ، لكى نجعل من أفكارنا

= اختطف منا ، منذ عدة سنوات هذا الصديق العالم الذى يحظى بكل الاحترام والتقدير ، وهو بعد فى ربيع عمره ، لكانت سعادتنا بالغة فى أن نكب معه على هذا العمل الذى بات من العسير علينا أن ننجزه فى غيبته ، إذا ما توفرت لدينا — برغم ذلك — الوسائل الضرورية ، ناهيك عن الوقت لإتمامه .

= بخلاف المصطلحات الفنية ، وأسماء الآلات الموسيقية فى اللغات العربية والتركية والفارسية والهندية ، كل هذه المصطلحات نفسها فى اللغات العبرية والأثيوبية والقبطية والسريانية واليونانية والكلتية ، واللاتينية ، واللغات الحية فى أوربا .

أمورا محسوسة بالقدر الأكبر ، عندما يتيسر لنا أن نرسمها على هذا النحو عن طريق مجرد عرض الوقائع .

ولما كان الغرض الرئيسى لأبحاثنا هو الفن منظورا إليه فى حد ذاته ، أكثر مما كنا نهدف إلى تناول موسيقى هذا أو ذاك من الشعوب ، فإننا لم نتوقف قط عند مجرد تفحص الحالة التى أصبح عليها هذا الفن بين المصريين المحدثين ، وإنما ظننا أن من الواجب علينا أن نهتم بكل ما يشكل الحالة الراهنة لهذا الفن فى مصر .

هكذا إذن قد كان علينا – ليس فقط أن نولى أهمية لماهية الموسيقى العربية بالنسبة للمصريين ، الذين تبنوها – وإنما كذلك بكل الأنواع الأخرى من الموسيقات المختلفة ، التى تمارس بصفة اعتيادية فى مصر ، سواء على يد أهل البلاد ، أو على يد الأجانب الذين إستقروا فيها ، على شكل جاليات شديدة التميز ، وبصفة خاصة فى مدينة القاهرة ، حيث يتجمع هؤلاء الأجانب ، كل مع مواطنيه ، فى أحياء أوقفت عليهم بشكل خاص .

ولذلك فإننا سنتناول على التوالى : الموسيقى العربية ، والموسيقى الأفريقية ، والموسيقى الأثيوبية ، والقبطية ، والسيريانية ، والأرمينية ، واليونانية الحديثة ، وموسيقى اليهود فى مصر .

وبرغم أننا لن نتحدث إلا عما هو معروف ومتداول فى القاهرة فإننا سنقدم مع ذلك ، تفاصيل عن هذه الأنواع المختلفة من الموسيقى ، حصلنا عليها من تقارير الرحالة الذين زاروا هؤلاء الأقوام فى عقر دارهم ، وأن كان هؤلاء الرحالة لم يعقدوا قدرا مماثلا من الأهمية على ما يخص الموسيقى مثلما فعلنا ، نحن الذين درسنا منذ نيف وأربعين عاما هذا الفن ، كما أنهم ــ من جهة أخرى ــ لم يكونوا فى ظروف مواتية مثل تلك التى كنا فيها حين قمنا بملاحظاتنا هذه .

المبحث الثانى

فكرة موجزة عن حالة العلوم والفنون والحضارة عند المصريين المحدثين

لم تكد تتبقى لدى المصريين المحدثين سوى ظلال آثار باهته ، بل يشك فى صحتها كثيرا ، عن المؤسسات والأنظمة التى كانت تنتمى قديما لبلادهم ، فالدين والقوانين واللغة والموسيقى ، وفى كلمة ، العلوم والفنون التى يمارسونها .. كل هذا قد أخذوه عن العرب ، إذ تلقوه عن هؤلاء حين كانوا يحكمونهم . وبعيدا عن أن يكون المصريون قد توسعوا أو طوروا هذه المعارف . إذا ما إستثنينا علوم الدين الاسلامى ، فإنهم قد تركوا هذه المعارف تسقط فى هوة الاهمال والنسيان ، أو قل إنهم شوهوها كثيرا منذ خضعوا لنير العثمانيين ، حتى باتوا وقد كادوا ألا يحتفظوا بشىء مما يميز الأمم المتحضرة ، فى هذا المجال ، عن العصب الهمجية ، بل أنهم أكثر من هذه العصب البربرية تعاسة . إذ هم لا يتمتعون بحرية أن يقاوموا صنوف القهر ، أما حالتهم الاجتماعية فليست سوى عبودية قاسية تبعث على الشعور بالخزى ، تضاءلوا هم إليها بفعل ضعف حكامهم ، الذين تركوهم بنذالة شديدة نهبا للمظالم المقيته ، التى يجرها الطغيان الوقح والقاسى ، الذى يمارسه البكوات المماليك ، أولئك الذين يقدمون اليوم بعد اليوم ، ضحية جديدة على مذبح نهمهم الذى لا يشبع ، وتجاسرهم البغيض .

وحيث قد أصبح المصريون فريسة لكل الأفكار المسبقة التى تمليها الجهالة والخطأ اللذان استقرا بينهم ، فإنهم لم يعودوا يتطلعون حتى إلى البحث عن سبب آلامهم وبالتالى أن يضعوا لها حدا . فهم ينسبون كل أمر إلى أحكام القدر التى لاراد ولا دافع لها ، ويكتفون بأن يرددوا فى كل لحظة : **الله أكبر ، الله رحمن رحيم . الحمد لله ..الخ** وبأن يكرروا هذه الكلمات دفعا لكل دعوة عاقلة تحثهم على التفكير فى قدرهم التعس وردا على الآراء التى كنا نقترحها عليهم للتخفيف من قسوة هذا القدر ، أما التعصب الذى يشوه كل المبادىء ويتلف كل الفضائل فيفرض على

عقولهم الصمت التام ، ويرين ببرودة الثلج على قلوبهم ، ويحطم طاقتهم وحيويتهم . إنهم يعيشون فى حالة من اللامبالاة البليدة والبائسة ، وحيث لم يعد هؤلاء يستجيبون للمباهج الرقيقة التى ترفع الانسان فوق مصاف البهائم . فإنهم لا يبدون أدنى إهتمام لكل ما تجود به القرائح ، ولا يكنون سوى الازدراء التام لكل شىء لم يأمر به القرآن .

المبحث الثالث

حول قلة الأهمية التى يعقدها المصريون على دراسة وممارسة فن الموسيقى وحول قلة ما يعرفونه عن هذا الفن

لم يعد ينظر فى مصر إلى فن الموسيقى ، وهو الذى قد كان يدرس هناك بنجاح منذ زمان بعيد ، والذى ازدهر هناك ازدهارا رائعا فى عهد البطالمة ، وفى عهد الرومان ، ثم فى عهد الخلفاء المسلمين ولا سيما فى عهد الأيوبيين الذى احتفوا به وأولوه رعايتهم ، وبسطوا عليه حمايتهم بطريقة تسترعى الانتباه — لم يعد ينظر فى هذه البلاد إلى هذا الفن المحبوب للغاية ، والباعث على السلوى ، إلا بإعتباره أمرا هزيلا ، لا يليق بأن يشغل فراغ أى مسلم صالح ، وحيث قد أصبح من يمارسون هذا الفن محقرين مهانين من جانب الرأى العام ، فقد لفظوا ليشكلوا جزءا من هذه الفئة المهينة ، فئة المهرجين والمضحكين ، ولذلك لم يعد يوجد من بين المصريين من يحترفون المهن الموسيقية ، سوى أناس عارين كلية من أيه موهبة ، لم يتلقوا أى قسط من التعليم وليس لديهم أوهى أمل فى أن يحصلوا من قبل المجتمع على أدنى إعتبار . أما معرفة هؤلاء بالموسيقى فلا تمتد إلى ما وراء دائرة الروتين الخاص بالممارسة المعتادة ، وليس لديهم لا إرادة ولا وسائل تطويرها أو إجادتها . وحيث يعرف هؤلاء أن يقرأوا أو يكتبوا فإنهم غير قادرين على دراسة المخطوطات التى تدور أبحاثها حول نظرية فنهم .

وهذه البحوث بالغة الندرة ، والتى لا يفهمها اليوم أحد فى مصر [1] لم يعد بمقدور المرء أن يصادفها إلا فى مكتبات عدد ضئيل للغاية من العلماء الذين

---

(١) كذلك فليس بمقدور الناس فى أوربا أن يفهموها على نحو أفضل ؛ فحيث أن اللغة الفنية التى صيغت بها بحوث الموسيقى عند العرب تكاد تكون كلية ، لغة مجازية ، فليس هناك من يمكنهم أن يجعلوا من فهم هذه البحوث شيئا ميسورا سوى الأساتذة العلماء ، واسعى المعرفة ، ومثل هؤلاء لا يستطيع المرء أن يجدهم فى كل مكان .

يحتفظون بها بدافع من الفضول المحض . كذلك يستطيع المرء أن يجدها فى عمليات البيع والشراء العشوائية عند (الكتبية) حيث نجدها بمحض الصدفة قد جاءت مختلطة مع مخطوطات أخرى لا تحظى بأية قيمة على الاطلاق ، بل إننا لنجدها فى بعض الأحيان ، دون علم منهم ، ملقاة تحت أكداس من الأضابير والأوراق عديمة القيمة والنفايات ، التى يتركونها لتعلوها الأتربة أو نهبا للديدان والفئران .

ليس هناك سوى هذه المؤلفات ، ما يمكنها أن تقدم بنفسها معلومات كافية عن مبادىء الموسيقى العربية لأولئك الذين قد لا تتوفر لهم وسائل أخرى لمعرفتها ، أو مع ذلك ، ففيما عدا أن كل واحدة من هذه المخطوطات لا تعالج سوى جزئية من هذا الفن ، فإن غالبيتها ليست فى واقع الأمر سوى منسوخات غير دقيقة بالمرة ، وتعج بالأخطاء وضعها موسيقيون جهلاء أو انتحلها كتاب محترفون لم يستطيعوا ، حيث هم لا يفهمون ماكانوا يكتبون ، أن يتبينوا الأخطاء المتضاعفة التى أفلتت منهم أو التى كانت توجد فى النسخ الأصلية التى نقلوا عنها . ونستطيع أن نعرف ذلك بسهولة بفعل اضطراب المواد ، والتكرار الذى لا جدوى منه والاستخدام المزدوج للشيء الواحد ، بل والتناقضات فى الأفكار ، وبصفة عامة ، بفعل قلة الاتفاق ،وهو ما يبدو واضحا بين المؤلفين .

وبرغم ذلك فلا بد أن المؤلفات الأصلية ـــ وهذا واضح – قد وضعت على يد علماء موسيقيين هم شعراء وفلاسفة فى وقت معا ، بل إن من المرجح أن تعود هذه المؤلفات إلى عصر الخلفاء ، الأمر الذى يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها قد كتبت فى غالبيتها نثرا وبأسلوب راق ملىء بالحكمة ، وبأن بعضها قد ألف شعرا ، وأنها فى معظمها مليئة بأفكار عميقة وتعلن عن معارف واسعة متنوعة ؛ ومن الواضح أن مؤلفيها كانوا وثيقى الصلة ببحوث الفلاسفة والموسيقيين اليونانيين الذين يحلو لهم أن يشيروا إليهم .

إنه لشيء مفزع دون شك ، أن تهمل هذه البحوث الرائعة ، وأن يتلفها أولئك الذين شاءوا ، هم أنفسهم ،الاحتفاظ بها وتوصيل ما فيها ،

ومع ذلك ، فمهما تكن التشويهات التى تعيب هذه النسخ التى احتفظت بهذه البحوث لنا ، فإننا لانستطيع أن ننكر أنها كانت بالنسبة لنا ذات عون بالغ ، وأنه لولاها لما أمكننا أن نفسر الكثير من الأمور التى كانت ستصبح باعثة على شكوكنا ، لأنها بالغة البعد عن مبادئنا الموسيقية ، ولو لم يكن فى حوزتنا كضمانة على دقة هذه الأمور ، سوى ما تستطيع أن تقدمه لنا الممارسة الروتينية للموسيقيين المصريين .

المبحث الرابع

عن أصل وطبيعة الموسيقى العربية

على الرغم من أنه من المرجح أن تكون العلوم والفنون قد درست فى بلاد العرب ، وبصفة خاصة فى العربية السعيدة (اليمن) منذ أقدم العصور ، فليس من الضرورى مع ذلك أن نعود إلى عصور بمثل هذا القدم ، كى نكتشف أصل الموسيقى العربية المتداولة اليوم .

كذلك فإن أى أمرىء سيقوم مثلنا ، بدراسة تالية عن الفن الموسيقى ، سواء عند الشعوب القديمة أو عند الشعوب الحديثة ، وسيكون بالتالى ملتزما بأن يتفحص الموسيقى العربية بعناية فى مبادئها وفى قواعدها ، وباختصار ، فى كل نظامها ، سوف يتعرف كذلك على الفور ، معنا ، على الأصل الحقيقى لهذه الموسيقى ، وإذا لم يحملنا العقل وحده على الاعتقاد بأن العرب ، حين تطلعوا إلى العلوم والمعارف ، لم يستطيعوا أن ينهلوا معارفهم من مصدر آخر سوى تلك الشعوب التى كانت واسعة العلم عندئذ ؛ وحين يحدث ألا يخبرنا العلم أن هذه الشعوب هم الأغريق الذين يلاصقون آسيا والفرس الذين يتاخمون بلاد العرب ــ فإن كل الأمور تدفعنا لأن نحسم اعتقادنا بأن هناك من عند هذه الشعوب ، استقت الموسيقى العربية أصولها ؛ بل إن الشكل والطابع اللذين لهذا الفن عندهم يشيان كذلك بالزمن الذى نقلوا عنه هذا الفن ــ حتى ليستطيع المرء أن يحدده عند نقطة بعينها .

إن إنقسام فروع ، وفروع فروع المقامات العربية إلى فواصل بالغة الصغر ، مجافية للطبيعة حتى لا يستطيع السمع أن يمسك بها بتحديد بالغ الدقة ، وبحيث لا يستطيع الصوت البشرى أن يتغنى بها بدقة صارمة ، كذلك فإن الكثرة الهائلة فى المقامات والانتقالات والدورات أو السلالم النغمية المختلفة والمتباينة والناتجة عن نشأة هذه الأنواع من الفواصل [١] : كل هذا ينبىء أن هذا النوع من الموسيقى ، قد

---

(١) يعود زمن انحلال الموسيقى الاغريقية القديمة إلى ماض بعيد للغاية ، فقد شكا =

نشأ عن فساد وتحلل الموسيقى اليونانية القديمة ، وكذا الموسيقى الآسيوية القديمة .

وقد يتجاسر المرء على القول بأن الحكمة والجنون قد ساهما ، متنافسين ، فى تأليف نظرية هذا الفن عند العرب ، فهو واجد فيها قدرا كبيرا من الشطحات المجافية للعقل حول أصل وقوة وتأثير الموسيقى ، وقدرا مماثلا كذلك من البحوث الصبيانية والباعثة على الضحك حول قواعد الممارسة ، بقدر ماهو واجد فيها من أفكار مؤكدة ومبادىء رائعة تتناول الجزء الفلسفى من الفن ، وليس بمقدور المرء أن ينكر أنه يتعرف فيها على المبادىء التى قام عليها هذا الفن فى الماضى ، ولكنه لا يستطيع كذلك أن ينسى أن كل شىء فيها يشعرك بالمساوىء التى يقترفها على الدوام هذا الصنف من الموسيقيين ، الذين لا يمتلكون سوى الزهو والخيلاء اللذين يدعوانهم إلى الزعم بأنهم علماء ، دون أن تكون لديهم قط أدنى رغبة فى العمل الجاد لكى يصبحوا كذلك ،

= أفلاطون من التنميق والتزويق الشديدين فى الحساب اللذين كانا قد أدخلا على الموسيقى بالفعل قبيل عصره ، واللذين كانا يتلفان طربها ، وإن كانت هذه العيوب أكثر من ذلك قدما بكثير ، حيث أن فيريكراتوس Phérécrate فقد جعل من الأمر ، فى إحدى كوميدياته ، موضوعا لشكاوى تجأر بها « السيدة موسيقى » ضد ميلانيبيد وقينسياس وفيرينيس وتيموثيه . ومع ذلك فإن هذا لم يمنع من استمرار المزايدة والرهان على هذا التدقيق فى الحسابات ، وأن يأتى فيما بعذ موسيقيون فلاسفة ، من أمثال أريستوكسينيس Aristoxéne وإقليدس ، ليقيموا الموسيقى على الأرقام والحسابات فى شكل مبادىء فى بحوثهم حول هذا الفن ، وذلك بأن يدرسوا أستخسام الأثلاث والأرباع والأسداس وأنصاف الأرباع بل والإثنى عشريات فى الأنغام أو المقامات وكذلك فى المقامات الدياتونية والكروماتية والتجانسية المختلفة ، ومن هذه الزاوية نفسها ، حدث أن ألف بطليموس ، على غرار أريستوكسينيس بحثه عن التناغم أو الهارمونى الموسيقى ، وحيث كان مسقط رأس هذا الأخير هو بيلوز(*) فى مصر ، وهى بلدة تتاخم بلاد العرب ، فلابد أن تكون مؤلفاته قد عرفت بالضرورة من جانب العرب ، وأنهم قد اتخذوها نموذجا للبحوث التى ألفوها هم عن الموسيقى . وهكذا نرى أن نظامه الموسيقى هو النمط الذى احتذاه العرب وأخذوا به ، وصلة القربى ، بل المصاهرة ، القائمة بين هذا النظام الموسيقى وذاك ، تبدد أى ظل لشك .

(*) تل الفرما أو بالوظة حاليا (المترجم) .

والذين يسعون إلى الإدهاش فى فنهم أكثر مما يجدون لاحداث تأثير نافع ؛ لأنهم يفضلون شهرة مدوية على التقدير المتأنى الذى تدعو إليه الجدارة الحقيقية . لقد كانت هذه ــ عند قرب إنهيار الامبراطورية الرومانية ــ هى آفات الموسيقى ومثالب الموسيقيين ، ولا يكف شعراء هذا العصر ، سواء كانوا مسحيين أو وثنيين عن الشكاية من كل ذلك بمرارة ، وبمعنى آخر فمن المعروف أن الناس فى مصر ، وفى الجزيرة العربية وفى أوربا ، لم يكونوا يعرفون سوى الموسيقى اليونانية القديمة مع تحفظ هام هو أنهم لم يعرفوا هذه الموسيقى إلا فى حالة تدهورها وانحلالها . هنا إذن نضع يدنا على أحد الينابيع التى اغترف العرب منها موسيقاهم ، بعد أن أصبحوا غزاة بفعل التعصب (كذا !) وبعد أن جعلوا من أنفسهم سادة وحكاما لأجزاء من أفريقيا وآسيا وأوربا ، وبعد أن تفهموا ضرورة العلوم والفنون لازدهار مجد الأمبراطورية الجديدة التى انتهوا من تأسيسها .

أما بخصوص ما يكشف المصاهرة التى قامت بين الموسيقى الآسيوية وموسيقى العرب فأمر أوضح من ألا يدركه العالم أجمع . ويكفى المرء أن يستمع مرة واحدة إلى الموسيقيين المصريين وهم يغنون أغنيات عربية حتى يلاحظ الحواشى التى يثقلون بها كاهل اللحن ، وحتى تستفزه النغمات الخادشة للحياء التى يعبر بها هؤلاء عن أفكارهم الشهوانية ، وتستثيره الكلمات الفاحشة التى تزخر بها هذه الأغنيات عادة ، ولكى يتعرف المرء فى النهاية ، على كل العيوب التى كان الشعراء اللاتين ومن أعقبوهم من المؤلفين ، يلومون عليها ، بشكل إجماعى ، الموسيقى الآسيوية ، حين يرسمونها لنا باعتبارها مزدحمة النغمات عند مدخلها ، وأنها لا تصلح إلا للايحاء بالرخاوة والشهوات الحسية ، أو للتعبير عن اضطرام الأحاسيس التى تثيرها الدعارة والفسوق .

وقد يكون بإمكاننا أن نضيف إلى كل هذه المعالم عن أصل الموسيقى العربية ، الكثير من المعالم والآثار التى تقدمها لنا المصطلحات الفنية ، وأسماء المقامات والنغمات والآلات ، التى تكاد أن تكون كلها فارسية أو مشتقة عن اليونانية [١] .

---

(١) وقد وجدنا فى بحث عن الموسيقى حملناه معنا من مصر ، أن المقامات الرئيسية =

أما إذا كانت لاتزال هناك بعض شكوك ضئيلة باقية ، فلسوف تتبدد هذه بسهولة دون جدال ، عن طريق اعتراف كل مؤلفى بحوث الموسيقى العربية أنفسهم ، بأن نظامهم الموسيقى ، وكل مصطلحاتهم الفنية وأسماء آلاتهم قد جاءهم عن الأغريق والفرس [١] والهنود .

وهكذا يكون على المرء أن يرى كحقيقة مؤكدة ولا جدال فيها ، أن الموسيقى العربية هذه الأيام قد تشكلت فى زمن الخلفاء من بقايا الموسيقى الأغريقية القديمة والموسيقى الآسيوية القديمة ، واللتين لم تكونا تختلفان فيما بينهما ، سواء فى مبادئهما ، أو فى نوع التطريب الذى كانا تحدثانه .

= للموسيقى العربية هى نفسها مقامات الموسيقى عند الاغريق ، وإن كانت قد أعطيت أسماء أخرى ، كما أن المصطلحات الفنية الفارسية ، المستخدمة فى الموسيقى العربية ، أكثر بدرجة كبيرة عن تلك المشتقة من اللغة اليونانية ، ومن بين الكلمات المشتقة عن اليونانية نلاحظ بصفة خاصة هذه الكلمات التى نراها تتردد فى كثير من بحوثهم : موسيقى ، موسيقا ، موسيقة ، وهى كلمات جاءت من الكلمة اليونانية mousikē وتقابل بالفرنسية كلمة musique ، وكذلك كلمات موسيقار وتقابلها عندنا كلمة musicien وموسيقارى أو موسيقال وتقابلها كلمة musical ، ثم كلمة موسيقان وتشير إلى ناى بان وهى آلة موسيقية ، ثم كلمة ليق وهى مشتقة من الاغريقيه lyre وكلمات كويطرة ، قيطارة ، قيثارة وتجىء من الكلمة اليونانية khitara و cithare ؛ وكلمة قانون وهى من اليونانية canon الخ الخ .

(١) يقول جمال الدين فى مقدمة بحثه عن الموسيقى العربية ، بشكل صريح :

وإننى أذكر أسماء النغم
مختلفـــا على قوانين
العجـــــــم

أى أنه يستعيد أسماء كل الأنغام طبقا للنظام الموسيقى الفارسى .

المبحث الخامس

عن نظام الموسيقى العربية وعن نظرية هذه الموسيقى

يبدو أن نظام الموسيقى العربية لم يحتفظ لنفسه بشكل ثابت ، وأن المؤلفين لم يتفقوا على الدوام حول طريقة تأليفة ، فالبعض يقسم المجموعة الثمانية (الأوكتاف) إلى تونات وأنصاف تونات وأرباع تونات ، ليبلغ بذلك عدد النغمات فى السلم الموسيقى أربعا وعشرين نغمة مختلفة ، وأوزان يقسمونها إلى تونات وأثلاث تونات ليصبح السلم الموسيقى مكونا من ثمانى عشرة نغمة ، وهناك فريق أخير يزعم أن الخط البيانى العام للنغمات يشتمل على أربعين نغمة ، وحيث يحظى التقسيم إلى أثلاث التونات بالقبول العام ، فإنه يترتب على ذلك أن تشتمل هذه الأربعون نغمة على مجموعتين ثمانيتين وثلث ، باتساع أو مدى هذا النظام كله ، وهو الأمر الذى يتفق فى الواقع مع الخط البيانى العام للانغام التى وجدناها موضحة فى العربية ، وهو الخط الذى سنعرف به فى موضعه من البحث .

إن النغمات الطبيعية ، أى تلك التى تتتابع فى النسق الدياتونى تأتى مرتبة فى النظام الموسيقى عند العرب ، على نفس النحو الذى نجدها مرتبة عليه فى النظام الموسيقى عند اليونان ، أى على شكل رباعيات ، أى سلسلة من أربع نغمات متعاقبة تسمى : بحر (جنس أو عقد) .

وتؤدى الفواصل الثلاثة التى يضمها البحر الأول ، أو الرباعية الأولى ، إلى نشأة ثلاثة مقامات رئيسية ، هى نمط لكل المقامات الأخرى . ولقد كان هذا هو الشىء نفسه فى النسق الموسيقى عند الاغريق . كذلك فإن الفواصل الثلاثة فى الرباعية الأولى ، تؤدى بالمثل إلى نشأة ثلاث رباعيات أخرى تحدد المقامات الرئيسية ، إذ أننا لن نحصل ، على أية طريقة نشكل عليها فواصل السلم الدياتونى ، إلا على ثلاث رباعيات مختلفة : فإما أن يشكل نصف التون الفاصلة الأولى ونحصل بذلك على البحر : سى ، أوت (دو) ، رى ، مى si,ut, ré, mi ، وأما أن يكون نصف التون هو الفاصلة

الثانية ونحصل بذلك على الرباعية التالية : رى ، مى فا ، صول ، ré, mi, fa, sol ، أو أخيرا أن يوجد نصف التون فى الفاصلة الثالثة ، وهو الأمر الذى سيشكل الرباعية التالية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ut, ré,mi, fa : وهكذا ، فمن أية درجة من درجات السلم الدياتونى نريد أن نبدأ ، فإننا لن نجد النغمات تنتظم قط الا على واحدة من هذه الطرق الثلاث .

وإليكم الآن علام يقوم مبدأ البحر فى النظام الموسيقى العربى

المبحث السادس

بيان بالنظام الموسيقى عند العرب

يفسر المؤلف المجهول للبحوث التى حصلنا عليها ، والتى تحمل عنوان : الشجرة المغطاة بالورود التى تضم كؤوسها مبادىء فن الموسيقى — يفسر على هذا النحو تكوين هذا الفن :

تتألف قاعدة الغناء الطبيعى من ثمانى نغمات لحنية تخرج من الحنجرة بشكل طبيعى ، تتصل أولاها بالأخيرة بصلة مباشرة . ولايمكن أن تنتج نغمة أخرى بخلاف هذه النغمات ، وبشكل طبيعى ، عن طريق الصوت ، ويطلق على هذه اسم **الدورة الخاصة بالرست** . وقد سميت على هذا النحو لأن كلمة رست بالفارسية تعنى مستقيم . ويطلق عليها كذلك اسم **دورة الدرجات أو الانتقالات أو دورة الفواصل أو الأبعاد المتعاقبة** [١] وحين نبلغ النغمة الثامنة تتم الدورة ، وتسمى هذه بالفاصلة الكاملة ، لتبدأ عندئذ دورة أخرى ...

وحتى نزيد هذا البيان وضوحا فإننا نضيف هنا أمثلة مدونة بنوتات الموسيقى الأوربية : ونحن ننوه سلفا بأننا نستخدم هنا السلم الموسيقى المنقسم إلى أثلاث تونات لأنه يحظى بقبول أكبر من غيره من قبل المؤلفين العرب ، ولأنه أكثر توافقا مع الجدول الموسيقى فى آلاتهم . وطبقا لهذا السلم فإن الفاصلة التى نسميها نحن بنصف التون الدياتونى ليست (فى سلمنا) سوى ثلث تون . وحيث لا توجد قط فى سلم الرست ، فواصل أقل من الفاصلة ذات ثلثى التون ، فقد لجأنا إلى إستخدام العلامة × للاشارة إلى فاصلة تزيد على ثلث التون ، وأضفناها إلى النوته فا fa ، ولولا ذلك ، وكما سبق أن لاحظنا ، لكانت تساوى فى السلم العربى فقط ثلث التون مى mi ، إذ أن هاتين

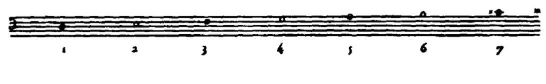
---

(١) كلمة متعاقبة أو متوالية فى هذه الحالة تعنى الشىء نفسه الذى تعنيه كلمة دياتونية فى النظام الموسيقى عند الاغريق ، وعندنا نحن كذلك .

النغمتين فى نظامنا الموسيقى ، تقدمان فاصلة من نصف تون دياتونى ، بينما تقدم هذه فاصلة من ثلث تون فقط فى النظام العربى ، وقد فعلنا الشىء ذاته ، وللسبب نفسه مع النغمة أوت (دو) ut.

مثال للدورة من درجات (أو إنتقالات)متعاقبة
أو دياتونية مع فاصلة كاملة

الدورة الأولى



بداية الدورة الثانية



ثم يتابع المؤلف العربى حديثه قائلا:«وعندما نبدأ من هناك ـــ يقصد من النغم الثامن أو التون الثامن ـــ ونواصل تقدمنا حتى التون الخامس عشر ، فإننا نبلغ الدرجة الأخيرة من النظام . وهو ما نطلق عليه إسم **دورة كاملة مضاعفة أو نظام كامل** ».

مثال للدورتين اللتين تشتمل عليهما الخمسة عشر درجة (أو انتقال) المتعاقبة ، أى مثال لدورة كاملة مضاعفة أو لنظام كامل

الدورة الأولى



وأخيرا فإن الأسماء التى يخلعها الفلاسفة القدماء والفرس على هذه التونات (النوتات) أو الانغام ، نجدها اليوم متضمنة فى أسماء : هنوك [١] وأبعاد [٢] ، وانتقالات [٣] وأخيرا برداه [٤] ، وهى كلها كلمات فارسية .

أما عن الأسماء الخاصة التى أطلقت على التونات أو الأنغام ، فقد أعطيت لها طبقا لترتيب انتقالاتها أو درجاتها .

فتسمى البرداة (أو التونة) الأولى جذر الرست أو اليكاّه [٥] : وتسمى الثانية جذر الدوكاه [٦] : والثالثة جذر السيكاه (أو السهكاه) [٧] والرابعة جذر الجاركاه [٨] والخامسة جذر البنجكاه [٩] والسادسة جذر البرداه الحسينى [١٠] ،

---

(١) مجموعات أو سلاسل .

(٢) فواصل .

(٣) درجات .

(٤) تون أو نغم .

(٥) هذه الكلمة فارسية ، وتعنى أول درجة أو الدرجة الأولى ، وهى تتكون من يك التى تعنى فى الفارسية واحد أو أول ، وكاه وتعنى موضع أو مكان .

(٦) وتعنى هذه الكلمة الدرجة الثانية وتتكون من كلمة دو بمعنى اثنين (أو الثانى) وكاه بالمعنى السابق .

(٧) سه (أو : سى) بمعنى ثلاثة (أو الثالث) .

(٨) جهار (بتعطيش الجيم) أو جار (مع عدم تعطيشها) ومعناها أربعة (أو الرابع) .

(٩) بنج ومعناها خمسة (أو الخامس) .

(١٠) الحسين هو اسم شهيد مسلم تألفت على شرفه كثير من الابتهالات والأناشيد والقصائد الغنائية ، ولعل السبب الذى أدى إلى إطلاق اسم الحسينى على هذه الدرجة ، هو أن كل هذه الأغنيات قد ألفت على المقام الذى كان يتخذ من هذه الدرجة (أو الإنتقالة) أساسا له ، أى أنها كانت بالنسبة له بمثابة القرار أو النغمة الأساسية .

أو الشكاه[١] والسابعة المقلوب[٢] أو الهفتكاه[٣] . وتلكم هى الجذور السبعة على النحو الذى أوردناه .

مثال للجذور السبعة

Exemple des sept Racines.

المفتكاه أو المقلوب	الشكاه أو الحسينى	البنجكاه	الشاركاه	السيكاه	الدوكاه	الرست أو اليكاه
البرداه السابعة	البرداه السادسة	البرداه الخامسة	البرداه الرابعة	البرداه الثالثة	البرداه الثانية	البرداه الأولى

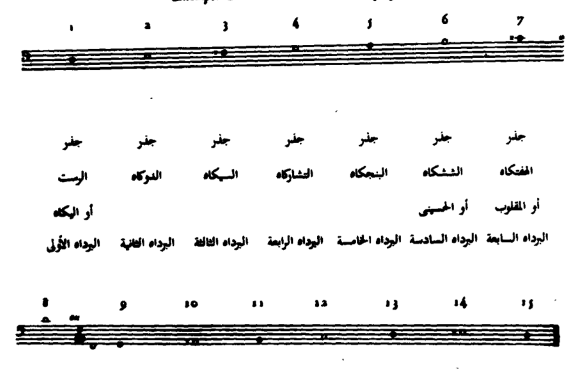
« فإذا صعدنا حتى النغمة الثامنة فيسمى هذا فوق أو أعلى الرست ، وهو الجواب على جذر الرست ، ويشكل كما سبق القول **فاصلة كاملة** ، أما إذا صعدنا حتى التاسعة ، فإنه يسمى أعلى جذر الدوكاه ، ويشكل جوابا له كذلك .. وهكذا دواليك حتى النغمة الرابعة عشر ، التى هى أعلى أو فوق المقلوب وجوابه . وأخيرا فإذا ما صعدنا حتى النغمة الخامسة عشر ، فإنها تصبح جوابا لجواب الرست . وبطريقة أخرى ، وكما قلنا فإنه يسمى كذلك **الفاصلة المزدوجة الكاملة** .

---

(١) شش ومعناه ست أو ستة (أو السادس) .

(٢) مقلوب ، وقد أطلق عليها ، على وجه الترجيح ، هذا الاسم لأنها تعلن عودة السلم النغمى ، أو النسق النغمى ، عندما يعود العازف أدراجه ، بعد أن يكون قد بلغ النغمة الثامنة على النحو الذى سنعرض له عما قليل .

(٣) هفت ومعناها سبع أو سبعة (أو السابع) .



جواب جواب جواب جواب جواب جواب جواب جواب

جفر جفر جفر جفر جفر جفر جفر جفر

الرست المفتكاه الششكاه البنجكاه التشاركاه السيكاه الدوكاه الرست

البرداه الخامسة عشر البرداه الرابعة عشر البرداه الثالثة عشر البرداة الثانية عشرة البرداه الحادية عشرة البرداه العاشرة البرداه التاسعة البرداه الثامنة

(ملحوظة : اليكاه هى جواب الدرجة [الراست] وبذلك يكون لفظ أو كتاف بمعنى ثمانيه فتصبح الياكاه رقم ٨)

والحال على نفس المنوال عند الهبوط ، فحين نهبط أو ننزل إلى ماتحت أو ما أسفل الرست ، فإننا نكون بصدد نغمه من أسفل المقلوب ، فإذا نزلت مرة أخرى عن البرداه ، فسيكون هذا هو أسفل الحسينى ، وهكذا دواليك حتى برداه أسفل الرست . وهذه الفاصلة الثلاثية الكاملة أو التامة تحتوى على كل نغمات البرداهات .

مثال لهذا البيان مع تطوراته أو امتداداته
برداه تحت الجذور

Bordâh du dessous des Racines.

أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	أسفل	جذر
الرست	الدوكاه	السيكاه	الشاركاه	البنجكاه	الششكاه أو الحسيني	المقلوب	الرست
برداه	برداه	برداه	برداه	برداه	برداه	برداه	برداه

مثال لفاصلة ثلاثية كاملة أو تامة

Exemple du triple Intervalle complet.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

أعلى الجذور أو الأجوبة — الجذور — أسفل الجذور

«ولا تستخدم الكلمات : جذر وأعلى وأسفل من الناحية العملية أو عند الممارسة ، ولكننا بعد أن أعيانا البحث للوصول إلى تعبيرات أو إصطلاحات تشير إلى هذه الأنغام ، لم نجد اصطلاحات مناسبة أكثر من هذه .»

«وفى الواقع ، فإنك إذا أخذت آلة نفخ مثل الناى [١] أو الزمارة[٢]

---

(١) وهو يقارب لما نطلق عليه نحن اسم الفلاوت flûte ، وهو هنا ما يسمى عادة بناى الدراويش ، وهم نوع من « الرهبان » المسلمين ، يستخدمون عادة هذه الآلة الموسيقية .

(٢) وتسمى هذه الآلة أيضا فى القاهرة زامر أو زمر ، وهى نوع من الأرغول .

أو الموصول [١] أو آلات أخرى شبيهة ، وإذا لمست ثقوبها السبعة وأنت تنفخ فيها ، فإنك ستحصل على هذه النتائج » .

« وسننهى هذا الفصل ، وهو الفصل الأخير من الباب ، بملاحظة ، هى أنك ستكون بحاجة فيما بعد ، حين يتصل الأمر باستخراج الالحان الموسيقية من الشجرة[٢] إلى نصف برداه ، وتقع هذه بين براده ما والبرداه التالية . وتسمى البرداه ، بالتحديد الذى وضعناه لها : البرداه المقيدة[٣] ، أما أية برداه أخرى فتسمى مطلقة[٤] » .

« وإليكم العلامات التى نتعرف بها على البرداهات ، المقيدة والمطلقة ، سواء فى جذور الشجرة أو فى فروعها[٥] ، فالمطلقة خط يمر بمركز عيون الشجرة وينتهى بمحيط الدائرة ، فى حين أن البرداه المقيدة توجد عند طرف كل برداهات التون التى هى جزء منه[٦] ، سواء من ناحية هذا الطرف أو ذاك ؛ ومع ذلك فإذا وجدت المقيدة بين برداهات هذا التون ، فذلك لأن ليست لها به علاقة خاصة . ويتعرف عليها المرء بسهولة عند تكوين لحن . وانتبه لهذا جيدا ، فهذه نقطة دقيقة » .

« وفى الواقع ، فعندما يؤلف دارس لحنا ينبغى أن توجد به أنصاف برداه كما فى مقامات الرمل ، والرهاوى ، والركبى ، والحجاز[٧] والعشاق [٨] ، ومقامات أخرى

---

(١) الموصول آلة موسيقية فارسية مجهولة لنا .

(٢) الأنغام .

(٣) مقيدة أى مربوطة .

(٤) مطلقة بمعنى حرة .

(٥) يطلق اسم فروع الشجرة على الأنغام المتفرعة بشكل منهجى عن الجذور ، والفروع هى النغمات التى تكون الفاصلة الثلاثية الغالبة فوق وتحت النغمة الجذرية .

(٦) يتعلق الأمر هنا بالفرق الذى يميز أنصاف التون الطبيعية عن أنصاف التون العارضة .

(٧) حجاز ، وتعنى هذه الكلمة الآتى من بلاد الحجاز ، ويلفظونها فى التركية حجاز .

(٨) عُشاق ، وهى تعنى العاشق الولهان ، ولعله قد سمى بهذا الاسم لأن نغمته توحى بالحب ، ومع ذلك فيزعم بعض المؤلفين أنه يوحى بالشجاعة والفضيلة .

شبيهة ، وهى كثيرة العدد ، تبعا لترتيب درجاتها أو انتقالاتها الطبيعية ، وإذا ما عرف ما ينبغى عليه أن يأخذ نفسه به لكى يصعد أو يهبط إلى أنصاف البرداه ، فإنه سيتمكن من تكوين عدد كبير من الألحان بإذن الله »

« واعلم كذلك أن نصف البرداه الذى انتهينا من الحديث عنه هو نصف تون ، وأنه يوجد تون كامل[١] من نصف برداه لنصف برداه آخر ، وأنه يوجد تون ثان بين النصف تون الثانى والنصف تون الثالث ، وهكذا دواليك حتى التون الذى ينتج التساوق النغمى مع التون الأول[٢] ، وهذا مما يصعب تنفيذه بالصوت البشرى . ومع ذلك فسوف يتعرف المرء على صحة ماذهبنا إليه ، إذا ما لجأ إلى آلته الموسيقية ، ذلك أن الانسان يستطيع ، على هذه الآلة ، وبين نغمتين دياتونتين ، أن يحصل على نغمتين أو ثلاث نغمات أخرى ، مختلفة لكنها متنافرة . فتفهم ذلك جيدا تكن على الطريق الصحيح » .

وبعد أن يتحدث على هذا النحو عن طبيعة الأنغام ، وعن الانتقالات (الدرجات) ، والأبعاد (الفواصل) ، وبعد أن يعرفنا ماهية النغمات الجذرية والنغمات المشتقة ، وأنصاف التونات الطبيعية ، وأنصاف التونات العارضة وأخيرا ، بعد أن يبين إستخدام كل هذه الأشياء ، ينتقل المؤلف إلى الفصل الثالث ، الذى يعالج فيه أسماء الجذور الأربعة الأولية ، والطريقة التى تتحول بها أو تندمج بها ، أحدها فى الآخر . وعن تكوين واشتقاقات المقامات[٣] والشعب[٤]

---

(١) عندما يرد التعبير على هذا النحو فإن المعنى لا يبدو واضحا . ولعل من الواجب أن يقال : إن نصف برداة حين يضاف إلى نصف البرداة التالية فإنهما يكونان معا نغمة كاملة ثم إن النصف الثانى حين يضاف إلى نصف البرداه الثالث فإنهما معا كذلك يكونان نغمة كاملة أخرى .

(٢) النص فى العربية هو : إلى جوابها ؛ ولكن الأقل من ذلك غموضا فى لغتنا الموسيقية هو أن نقول حتى النغمة التى تحدث تساوقا نغميا مع النغمة الأولى .

(٣) مقامات والمفرد مقام ومعناه الموضع أو المكان أو الدرجة .

(٤) شعب والمفرد شعبة بمعنى غصن ؛ وعلى هذا النحو تسمى النغمات المشتقة عن الفروع أو الاشتقاقات الأولى ، فى النظام الموسيقى العربى ؛ وهكذا تشتق الشعب عن الفروع ، كما تشتق الفروع عن الجذور .

والأوازات[١] ، وعن علاقاتها بعلامات البروج الاثنتى عشرة ، وبالعناصر الأربعة ، والأمزجة الأربعة ، وأخيرا بتكوين الشجرة الموسيقية . وهذا الفصل يتكون من جزئين ويستحق بدوره أن نعرضه .

القسم الأول — عن الجذور الأربعة وعن اشتقاقات كل منها ، وعن علاقاتها بعلامات البروج وبالعناصر وبالأمزجة

« تأتى الجذور الأربعة مكونة بطريقة تماثل تكوين العناصر الأربعة ، أصل أو مبدأ كل شيء ، وأول هذه العناصر وهو النار ساخن وجاف : وهو ينتقل من هذه الحالة إلى حالة الهواء وهو حار رطب ، وينتقل هذا بدوره إلى حالة الماء مبدأ البرودة والرطوبة ، ويتحول هذا أخيرا إلى حالة التراب[٢] مبدأ البرودة والجفاف .

« تلكم هى تحولات العناصر الأربعة . أما تحولات الجذور فهى على النحو بشكل مطلق . أما أولها وهو الذى لم يشتق عن غيره فهو الرست ، ومنه يتفرع العراق[٣] ، وعنه يتفرع الزير فكند[٤] ، ومن الأخير يتفرع الأصفهان [٥] » .

وهذه النغمات الأربع[٦] هى جذور أو قواعد الأنغام أو المقامات جميعا ، وعن هذه الجذور تولد الفروع الثانية : فرعان عن كل جذر أو قاعدة ؛ وقد نتج هذا العدد الكبير من المقامات ، واشتقاقاتها بعضها عن البعض الآخر ، مع تنوع

---

(١) أوازات والمفرد أواز بمعنى نغمة أو تون .

(٢) الكلمة العربية تراب وهى تدل على تربة غير متماسكة ، أو غبار .

(٣) وقد أطلق هذا الاسم على هذا المقام لأنه ابتكر فيما يقال فى بلاد العراق .

(٤) زيرفكند ، كلمة فارسية .

(٥) أصفهان ، ويلفظها المصريون وإصفهان ، أما الأوربيون فيلفظونها إسبهان ، وهو اسم عاصمة فارس ، كما أنه هو المكان الذى يزعم أنه قد اخترع فيه هذا المقام . وفى بعض المخطوطات نجد أن نغمة الأصفهان تسبق نغمة الزيرفكند ، فهل كان هذا الاختلاف قائما فى أذهان المؤلفين أم أنه خطأ من جانب النساخ ؛ لكن هذا أمر لم يتيسر لنا بعد أن نكتشفه .

(٦) كلمة ton (نغمة) هنا مستخدمة بمعنى نغمة الأساس ، كما نفعل أحيانا .

أصنافها ، من تطور أو امتداد الفواصل التى تحدثنا من قبل عنها ، ومن قابلية بعضها أن يندمج مع غيره ، إذ ينتج بالضرورة عن كل ذلك عدد كبير من النغمات ، ومع ذلك فهناك نغمات من بينها تعد ناشزا ، وأخرى هى نغمات متوافقة ؛ وانتبه لهذا ، ذلك أن الأمر يتعلق بالطريقة التى تشتق بها **المقامات** من الجذور : فمن الرست يشتق الزنكلا والعشاق[١] ، ومن العراق : الحجاز وأبو سليك ، ومن الزيرفكند الرهاوى والبزرك[٢] ، ومن الاصفهان : الحسينى والنوى[٣] .

« وعلى هذا الأساس ، وبحكم هذه القاعدة ، نجد لدينا اثنى عشر نغما أو تونا نسميها مقامات ، هى بدورها جذور لمقامات أخرى . ومع ذلك فلهذه المقامات الاثنى عشر الأولية ، بحكم أصلها ، علاقة أكيدة بعلامات البروج الاثنتى عشرة ».

« فالرست والزنكلاه والعشاق ذات مزاج حار وجاف ، فهى تتجاوب مع عنصر النار ومع المزاج الصفراوى ، وبصفة خاصة فإن الرست يتفق مع برج الحمل والزنكلاه مع برج الأسد والعشاق مع برج القوس . أما العراق والحجاز والبوسليك فلهم مزاج حار ورطب ، فهى تتجاوب مع عنصر الهواء ومع المزاج الدموى ، ويتفق العراق مع برج الجوزاء والحجاز مع الميزان ، والأبوسيليك مع الدلو ؛ أما الزيرفكند والرهاوى والبزرك فلهم مزاج بارد ورطب ، فهى تتفق مع عنصر الماء ومع المزاج البلغمى ، ويتجاوب الزيرفكند مع برج السرطان ، والرهاوى مع برج العقرب ، والبزرك مع برج الحوت أما الاصفهان والحسينى والنوى فلهم مزاج بارد وجاف ، فهى إذن تتفق مع عنصر التراب ، ومزاجها سوداوى ، ويتجاوب الاصفهان مع برج الثور والحسينى مع برج العذراء والنوى مع برج الجدى »

---

(١) سبق لنا أن لاحظنا أن كلمة عُشاق تعنى المحب الولهان ، وأن هذا المقام فى رأى بعض المؤلفين يوحى بالشجاعة والفضيلة . أما الزنكلا الذى يتفرع فى الوقت نفسه عن نفس الجذر فله فى رأى هؤلاء المؤلفين أنفسهم طابع شديد التعارض ، فهو يوحى — عندهم — بالحزن والأسى والشجن . فكيف يمكن أن تخرج من جذر واحد أشياء من طبيعة مختلفة ؟ أما كلمة زنكلا نفسها فتعنى الرنة أو الرنين .

(٢) بزرك ومعناها كبير ، وهى كلمة فارسية .

(٣) نوى ومعناها جديد ، وهى كذلك كلمة فارسية .

ومن الواضح أنه توجد هنا أخطاء كثيرة وفاحشة ارتكبت بفعل إهمال أو جهل الناسخ العربى ، ذلك أن المقامات هنا لاتتبع ، كما كان ينبغى لها أن تفعل ، ترتيب علامات البروج ، ومع ذلك ، فحتى نجنب القارىء مشقة تقويم هذه الأخطاء بنفسه ، وهو الأمر الذى يمكن أن يتم برغم ذلك عقليا ، فإننا سنقدم لوحة صغيرة للجدول مقسما إلى إثنى عشر نصف تون مع اشتقاقها عن الاثنى عشر مقاما الرئيسية ، ومع ارتباطها بالعناصر الأربعة وبالبروج .. الخ . وكذلك الأوازات الست التى تتكون من كل زوج من أنصاف التونات هذه ، متطابقين فى ذلك مع منهج ونظام المؤلف . ونحن فى هذا لم نهمل سوى التماثلات الأخرى ، التى تتناول التفاصيل الرهيفة (والتى لاضرورة لها) أو العلاقات الخرافية والمتوهمة ، التى أقامها المؤلف بين الأنغام (المقامات) والكواكب وأيام الأسبوع ولياليه .

Exemple des douze Maqâmât et des six Aouâz, de leurs Dérivations et de leurs Rapports.

BELIER.	TAUREAU.	GÉMEAUX.	ÉCREVISSE.	LION.	VIERGE.	BALANCE.	SCORPION.	SAGITTAIRE.	CAPRICORNE.	VERSEAU.	POISSONS.	
Bile.	Sang.	Flegme.	Humeur noire.	Bile.	Sang.	Flegme.	Humeur noire.	Bile.	Sang.	Flegme.	Humeur noire.	
Feu.	*Air.*	*Eau.*	*Terre.*	*Feu.*	*Air.*	*Eau.*	*Terre.*	*Feu.*	*Air.*	*Eau.*	*Terre.*	
Chaud et sec.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.	Chaud et sec.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.	Chaud et humide.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.	Réplique du *Rast.*
RAST.	*E'RÂQ.*	*ZYRAFKEND.*	*ISFAHÂN.*	*ZENKLÂ.*	*HOGÂZ.*	*RAHÂOUY.*	*HOSSEYNY.*	*O'CHÂQ.*	*ABOUSEYLYK*	*BOUZOURK.*	*NAOUA.*	

المقام الأول — المقام الثاني — المقام الثالث — المقام الرابع — المقام خامس — المقام السادس — المقام السابع — المقام الثامن — المقام التاسع — المقام العاشر — المقام حادى عشر — المقام ثاني عشر

الأوار الأولى — الأوار الثانية — الأوار الثالثة — الأوار الرابعة — الأوار الخامسة — الأوار السادسة

المقام الحدرى الأول أو الحدر الأول — المشتق الأول من الرست — المشتق الثاني من الرست

المقام الحدرى الثاني أو الحدر الثاني — المشتق الأول من العراق — المشتق الثاني من العراق

المقام الحدرى الثالث أو الحدر الثالث — المشتق الأول من الزيرفكند — المشتق الثاني من الزيرفكند

المقام الحدرى الرابع أو الحدر الرابع — المشتق الأول من الأصفهان — المشتق الثاني من الأصفهان

مثال عن المقامات الاثنى عشر ، ومن الأوزات الست ، وعن اشتقاقاتها ، وعن علاقاتها

	الحوت	الدلو	الجدى	القوس	العقرب	الميزان	العذراء	الأسد	السرطان	الجوزاء	الثور	الحمل
	سوداوى	بلغمى	دموى	صفراوى	سوداوى	بلغمى	دموى	صفراوى	سوداوى	بلغمى	دموى	صفراوى
	التراب	الماء	الهواء	النار	التراب	الماء	الهواء	النار	التراب	الماء	الهواء	النار
	بارد	رطب	حار	حار	بارد	رطب	حار	حار	بارد	رطب	حار	حار
جواب	وجاف	وبارد	ورطب	وجاف	وجاف	وبارد	ورطب	وجاف	وجاف	وبارد	ورطب	وجاف
الرست	نوى	بزرك	أبو سليك	عشاق	حسينى	رهاوى	حجاز	زنكلا	اصفهان	زيرفكند	عراق	وسته

«وحين نقول إن طابع الرست حار وجاف فإننا لانزعم أن الصفات الأخرى لا توجد فيه كلية ؛ ولكننا نريد أن يفهم من قولنا هذا ، أن ماهو فيه أوضح من غيره . سواء فى جوهره أو فى تأثيره ، هو الحرارة والجفاف »

« وينبغى قول الشىء نفسه بخصوص الأمزجة الأربعة ، فهناك من بينها ما يتفق مع عنصرين ، ومن بينها أمزجة تتفق مع عناصر ثلاثة ، وأخرى فى النهاية توحد فيما بين هذه العناصر الأربعة . وهذا أمر بالغ الاتساع ويشتمل على علم عميق » .

«ولكى نعود إلى الموضوع الذى نعالجه فإننا نقول إنه من بداية كل واحد من الاثنى عشر مقاما ، ومن نهايته ، تتكون نغمتان أخريان ليستا ، لا هذه ولا تلك ، هى المقام الأول (الأصلى) ، وهو الأمر الذى يتم لأن أنغام الفواصل تتصل وتختلط ، بعضها مع بعضها الآخر ، كما ألمحنا إلى ذلك من طرف خفى من قبل ، فقد قارنا المقامات أو الأنغام بالشعبتين اللتين تتفرعان عن غصن شجرة ما ، ورأينا كيف تتكون ، بهذه الطريقة ، من خليط هذه المقامات ، ست درجات أخرى تسمى أوازات ، ومن خليط كل زوج من المقامات تشتق أو تتفرع أواز واحدة[1] »

« فإذا ما أبدى امرؤ أعتراضا ، وإذا ما سأل لماذا توجد أوازات ست وليس اثنتى عشرة ، أو لماذا لا يكون العدد الذى ينتج عن ذلك سبعا ، فلأولئك الذين يجعلون الأمر على هذا النحو ، سوف نجيب على ذلك ، بأننا بعد أتممنا حديثنا عن تكون الاثنى عشر مقاما ، قد قلنا من قبل إنه تتفرع كذلك شعبتان عن كل مقام على النحو الذى عرضناه ، وكل هذا يقلل من كثافة الدرجات أو الانتقالات ، بحيث لم يعد فى مقدورها أن تنتج أكثر من ست أوازات عن المقامين ، كما يعترف بذلك كل أساتذة الفن الذين يستطيع المرء أن يعتمد على رأيهم »

الفصل الثانى : عن الشعب وعن الأوازات المتفرعة عن المقامات ، وعن أسمائها ، طبقا للبحث فى وضع الشجرة التى تشكل موضوع هذا الكتاب

« قد منا من قبل أسماء الجذور الأربعة ، ووضحنا الطريقة التى يتكون بها هذا وذاك من الجذور ، وعلاقاتها بعلاقات البروج ، وبالعناصر الأربعة ، وبالأمزجة الأربعة ،

---

(١) انظر الجدول السابق .

وبالأيام ، والليالى ..الخ وحددنا الفروع التى تخرج من كل جذر ، وأسماءها ، وقلنا كذلك إنه يصدر عن كل مقام شعبتان واحدة عند بدايته وأخرى عند نهايته ، وأنه تنشأ بين كل زوج من المقامات إواز واحدة . وطبقا لهذه القاعدة توجد أربع وعشرون شعبة وست أوازات ، أقوم الآن بعرضها عليك واحدة بعد واحدة طبقا لترتيبها . وسأبدأ بالرست ، أول المقامات ، وشعبتاه هما : المبرقع والبنجكاه ؛ ثم نأتى إلى الزنكلا وشعبتاه الجاركاه و العزل ؛ أما العشاق فشعبتاه هما الزوالى والأواج ؛ كما أن شعبتى العراق هما القلوب والروى ؛ وشعبتا الحجاز السيكاه والحُصاد ؛ وللأبوسيليك العشيران ونوروز الصدى ؛ وللزيرفكند الركبى والرمل ؛ وللرهاوى نوروز العرب ونوروز العجم ؛ وللبزرك النهفت والهمايون ؛ وللأصفهان النوروز والتشاورك ؛ وللنوى النوروز الناطق والماهور ؛ وأخيرا فشعبتا الحسينى هما الدوكاه والمحير ، مما يشكل طبقا لقاعدة البيعى[1] أربعا وعشرين درجة (أو انتقالة) تتفرع عن المقامات .

« أما الأوازات الست المشتقة من المقامات فهى الكردانية والسلمك والمايه و الكوشت والنوروز والشهناز » ، وهى تتفرع كما يلى :

أولا : الكردانية عن الرست والعشاق ؛

ثانيا : والسلمك عن الزنكلا والاصفهان ؛

ثالثا : والمايه عن العراق والزيرفكند ؛

رابعا : والكوشت عن الحجاز والنوى ؛

خامسا : والنوروز عن الحسينى والبوسليك ؛

سادسا : والشهناز عن الرهاوى والبزرك .

---

(١) هكذا يسمون قاعدة الاشتقاقات .

وقد اشتقت هذه الأوازات على هذا النحو ، طبقا للمبادىء والأسس ؛ وكل مالم يرد هنا يمكن النظر إليه على أنه غير صحيح .

« لتعلم إذن أن الشجرة تضم كل هذه المقامات والشعب التى أطلعناك عليها ، ولكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأوازات . ولهذا السبب فقد تناولنا تكوينها بشكل منفصل بقصد أن نيسر دراستها ، وأن نجعل فهمها أكثر يسرا ، أو لكى نصل بالأحرى إلى غايتنا . لذلك فقد وضعنا نظام الشجرة تبعا للمنهج الطبيعى ، الذى للتأليف الهندى ، طبقا لما سبق أن ذكرناه ماسا بتكوين التونات أو المقامات » .

« ولقد جعلنا من الجذور الأربعة جذرا واحدا تصدر عنه كل الفروع ، ويستحق هذا الجذر أن يكون فى وضع رأسى[1] ، وبعد ذلك قسمناه إلى أربعة أقسام عينت كل منها بصفة خاصة فى التكوين المبدئى للجذور الأربعة ، بواسطة دائرة كبيرة بالنسبة لدائرة هذا الجذر ، كما سبق أن علمناك » .

« وقد وضعنا أحدهما على يمين الجذر وهو الزنكلا ، والأخر على اليسار وهو العشاق ، وينشأ كل منهما من الموضع نفسه الذى تخرج منه برداه جذر الرست ، وبعد ذلك وزعنا بقية الفروع الأربعة التى عرضناها من قبل غير هذه الجذور الأربعة » .

« وقد ولّدنا شعبتى الرست وهما المبرقع والبنجكاه ؛ أما المبرقع فتتجه شعبته إلى أسفل فى حين تتجه شعبة البنجكاه إلى أعلا ؛ أما الزنكلا فإن الجاركاه هو جذره (شعبته) السفلى ، أما شعبته العلوية فهى العزل . وقد هيأنا الشعبة العلوية بحيث تبدأ من نفس جذع الفرع الذى نشأت هى عنه ، والذى يتجه إلى أسفل . وقد لاحظنا الوضع نفسه بخصوص كل مقام فيما عدا وضع الجذور الأربعة ، ذلك أن شعبتى كل جذر من هذه الجذور تتجهان ، متشعبتين ومتباعدتين ، نحو الأسفل ، كما أن كلا منها تواجه الأخرى ، ذلك أن ترتيب النظام الهندى وهيئته تفرضان عليه هذا الوضع » .

---

(١) لم نجد هذا الشكل قط مرسوما فى البحث العربى لأن المخطوطة لم تكن تامة ، ولأن نهايتها كانت ناقصة ، وإن يكن من المحتمل أن هذا الشكل كان ينبغى أن يوضع فى هذا الجزء الأخير ؛ وزيادة على ذلك فليس من العسير أن نتمثله طبقا للوصف الذى يقدمه عنه المؤلف .

« ومع ذلك فسوف نتعرف من الشعبتين اللتين تبدءان من الجذور على الشعبة الدنيا ، فهى التى توجد على يمين الجذر ، فى حين تكون الشعبة العليا عن يساره . فافهم ذلك جيدا » .

« وزيادة على ذلك فإن أى إنسان صاحب ذوق ، ليس فى حاجة كى نعلمه كيف يميز الشعبة العلوية عن الشعبة السفلية ، ومع ذلك فقد وضعنا إشارة لتمييزها فى الفرع ذاته ، قاصدين أن نسهل الأمور على المبتدىء ؛ فقد وضعنا عند طرف كل واحد من فروع الشجرة دائرة كبيرة ، بالمقارنة مع صغر عيون (دوائر) هذه الفروع ، وفى هذه الدوائر كتبنا اسم الشعبة العليا والشعبة السفلى ، وقد فعلنا الشىء نفسه بالنسبة للجذور كما سبق لنا القول » .

وقد لا نستطيع أن نتوسع أكثر من ذلك فى تقديم هذا البيان ، دون أن نغوص فى تفاصيل غامضة عن نظرية الموسيقى عند العرب ، وهى تفاصيل قد تتطلب تعليقات طويلة مثقلة بأدق التفاصيل حتى تبين . وهو أمر غير مناسب قط هنا .

وأخيرا فإن ما إنتهينا من نقله إنما هو أكثر من كاف كى نتبين شكل النظام الموسيقى عند العرب .

المبحث السابع

عن مبادىء وقواعد التلحين أو التطريب في الموسيقى العربية

جعل العرب من طربهم مسألة أكثر صعوبة بكثير مما جاء عليه هذا الجانب من فن الموسيقى عند أى شعب من الشعوب على الاطلاق ، فمبادىء التطريب وقواعده معقدة ، حتى أنه لا يوجد قط متبحر يتجاسر على التباهى بأنه قد امتلكها بشكل تام .

وإذا ما صدقنا تاريخ هذه الشعوب ، فقد كان فن التلحين أو التطريب فيما مضى مصدرا لكثير من الأساليب أو الحيل للموسيقيين الذين برعوا فيه ، حتى أنهم كانوا يستطيعون ، كيفما يحلو لهم ، التعبير عن كل المشاعر وكل العواطف وأن يوحوا بها بالتالى إلى كل من كانوا يستمعون إليهم ؛ بل أن التاريخ يذكر عددا كبيرا من الأمثلة على التأثير الرائع الذى كان يحدثه أولئك الموسيقيون ، الذين كانوا يعيشون فى العصور التى ازدهرت فيها الموسيقى فى بلاد العرب وفارس ؛ ولهذا السبب ، كان ينظر إلى هؤلاء الموسيقيين باعتبارهم علماء من الطبقة الأولى يستحقون عظيم التقدير .

أما المنهج الذى يتبعه العرب فى تعليم فن التلحين أو التطريب فليس بأفضل من المنهج الذى تبنوه فى شرحهم لنظامهم الموسيقى : فأسلوب لغتهم المعبر عن أمور هذا الفن ، والمجازى فى جزء منه ، البسيط فى الجزء الآخر يعوق كثيرا فى جلو الأفكار التى تغرق عادة ، فضلا عن ذلك ، فى خضم محيط من كلمات لا تضيف أى معنى ، ولا تتيح على الدوام فرصة لاختيار الأفكار التى يسعى المرء لاقتباسها أو استخلاصها .

وهنا ، فإننا سندير الحديث ، مرة أخرى ، على لسان ذلك المؤلف المجهول الذى أشرنا إليه فى المبحث السابق ، وإليكم كيف يشرح لنا أفكاره فى بحثه عن الموسيقى ، الفصل الرابع ، وعنوانه : طريقة استخراج الجذور الأربعة من مخارج

البرداهات ؛ عن جذور الشجرة عند الممارسة وعن فروع هذه الجذور وعن المبدلات(*)

وينقسم هذا الفصل إلى قسمين يحتويان على الاختبارات أو التجارب .

« وبهذه المناسبة نقول للداسين إن عليهم أن يعرفوا أننا عرضنا فيما سبق كل ما يتصل بعلم الأنغام » .

القسم الأول ــ طريقة إستخراج الجذور الأربعة من مخارج البرداهات ومن عيون جذر الشجرة عند الممارسة .

سنقوم فى البداية بمعالجة مقام الرست وتكوينه »

« فهو يبدأ ببرداه جذر الرست(١) وينزل إلى برداه أسفل المقلوب(٢) وبعد ذلك إلى برداه أسفل الحسينى(٣) ثم يصعد إلى أسفل المقلوب(٤) وبعد ذلك إلى برداه جذر الرست(٥) حيث يتوقف » .

مثال على تكوين مقام الرست

بورداه من جذر الرست	بورداه من أسفل المقلوب	بورداه من أسفل الحسيني	بورداه من أسفل المقلوب	بورداه من جذر الرست
١	2	3	2	١
برداه مطلقه	برداه مطلقه	برداه مطلقه	برداه مطلقه	برداه مطلقه

[هذا التدوين وإعتبار الراست يعادل (صول) كان يعمل به حتى انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الدولى الأول عام ١٩٣٢ م . بالقاهرة . ثم أصبح الراست يعادل (دو)]

(*) المبدلات ، علامة موسيقية تستخدم للدلالة على تغيير فى النغمة .

(١) انظر ما سبق ، مثال على الجذور السبعة ، برداه الرست أو البرداه الأولى .

(٢) انظر ما سبق ، مثال للجذور التحتية (أسفل الجذر) ، البرداه أسفل المقلوب .

(٣) انظر فى المثال السابق نفسه ، البرداه أسفل الحسينى .

(٤) المثال السابق نفسه .

(٥) انظر مثال الجذور السبعة السابق الإشارة إليه .

«وطبقا لهذه القاعدة فإن نغمة الرست[١] تتكون من ثلاث بورداهات مطلقة دون وجود لبرداه مقيده[٢] ، فهو إذن يتكون من خمس نغمات[٣] »

أما عن مقام العراق فإليكم ما يتصل بأمر تكوينه : فهو يبدأ ببرداه من جذر الدوكاه[٤] ويصعد إلى برداه من السيكاه[٥] ، ثم ينزل مرة أخرى إلى بورداه من الدوكاه[٦] لينزل أكثر من ذلك إلى برداه من الرست[٧] وبعد ذلك يواصل نزوله إلى برداه أسفل المقلوب[٨] ، حيث يتوقف .

مثال على تكوين مقام العراق

بورداه من حذر المقلوب	بورداه من حذر الرست	بورداه من حذر الدوكاه	بورداه من خذر السيكاه	بورداه من جذر الدوكاه
4	3	١	2	١
بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة

(١) كلمة نغمة تعنى عموما كل رنة لحنية ؛ وهى مستخدمة هنا بمعنى التطريب أو اللحن ؛ وهكذا فإن عبارة نغمة الرست هى الشيء نفسه الذى تعنيه عبارة لحن أو مقام الرست .

(٢) انظر مثال الجذور السفلية (أسفل أو تحت الجذور) .

(٣) ينبغى مما قيل هنا أن نرى أن كلمة نغمة قد جاءت مرادفة لكلمة تون أى مقام :

أولا : بمعنى المقام أو اللحن وقد استخدمناها من قبل بهذا المعنى .

ثانيا : بمعنى نغمة لحنية وهنا نجد المعنى أو التفسير الذى ينبغى أن يكون لها الآن .

(٤) انظر مثال الجذور السبعة ، جذر الدوكاه .

(٥) انظر المثال السابق نفسه .

(٦) انظر المثال السابق نفسه .

(٧) انظر المثال السابق نفسه .

(٨) انظر مثال الجذور السفلية ، البرداهات أسفل الجذور .

وهكذا يتكون مقام العراق من أربع بورداهات مطلقة وخمس نغمات.

ويبدأ الزيرفكند ببرداه من جذر الدوكاه(١) ،ويصعد قفزة واحدة إلى برداه من جذر الحسينى(٢) ثم يتخطى كل البرداهات الوسيطة فى هذه الفاصلة ليهبط إلى جذر البنجكاه(٣) ، ويصعد بعد ذلك إلى نصف برداه من الحسينى(٤) ، ومنه يهبط إلى برداه من الجاركاه(٥) ، ثم من ذلك أخيرا إلى السيكاه(٦) حيث يتوقف .

مثال لتكوين من مقام الزيرفكند

برداه سيكاه	برداه جاركاه	نصف برداه حسينى	برداه من جذر البنجكاه	برداه من جذر الحسينى	برداه من جذر الدوكاه
6	5	4	3	2	
برداه مطلقة	برداه مطلقة	برداه مقيدة	برداه مطلقة	برداه مطلقة	برداه مطلقة

(١) انظر مثال الجذور السبعة .

(٢) انظر المثال السابق .

(٣) انظر المثال السابق .

(٤) نصف البرداه هى ، كما سبق أن شرحنا من قبل ، التى تقع بين براده ما والتى تليها ، أى هى النغمة الوسيطة بين هاتين النغمتين ؛ وبمعنى آخر ، فحيث أن الحسينى هو الـ سى الطبيعية وأن النغمة التالية هى : أوت × فإن من الواضح أن يكون نصف الحسينى هو الأوت ut الطبيعية .

(٥) انظر مثال الجذور السبعة .

(٦) انظر مثال الجذور السبعة .

وطبقا لهذه القاعدة فإنه يتكون إذن من خمس بورداهات مطلقة ، ونصف برداه مقيدة » .

« أما عن مقام الإصفهان . فالله سبحانه وتعالى أعلم » .

هكذا ينهى المؤلف بحثه فجأة ، أو على الأقل فهنا ينتهى كل ما فى حوزتنا من هذا البحث ، وثمة شواهد كثيرة على أنه كان يجهل مقام الإصفهان ، وإن كنا سنستعيض عن ذلك بما يخبرنا به مؤلف آخر ، بسبب الأفكار العويصة التى يزخر بها مؤلفه . وإليكم بعض ما يقول بمناسبة حديثه عن مقام الأصفهان :

« وإذا أردت المبدأ الرابع : فاحمل البيت الثانى[١] إلى البيت الرابع[٢] ثم ارتفع بمقدار درجة ، فيسمى ذلك بالبيت الخامس[٣] ، ثم ابدأ من البيت الخامس إلى البيت الثانى ، واعمل ذلك ، تحصل على مقام الأصفهان » .

مثال لتكوين من مقام الإصفهان

البيت الثانى أو الدوكاه   البيت الخامس أو البنجكاه   البيت الرابع أو الجهاركاه   البيت الثانى أو الدوكاه

ولا يتخيلن أحد بطبيعة الحال أن الأغانى المؤلفة أو الملحنة على هذا المقام

---

(١) بيت أى منزل ؛ وهذه الكلمة مرادفة لكلمة مقام بمعنى مقر ، مكان ، درجة ، نغمة ، وهنا فإن نغمة الدوكاه هى البيت الثانى . انظر مثال الجذور السبعة ، ما جاء عن جذر الدوكاه ، وكذلك البيان الذى يسبق هذا المثال .

(٢) وهو الشىء نفسه الذى نراه بخصوص جذر الجاركاه . انظر مثال الجذور السبعة .

(٣) وهو الشىء نفسه الذى نراه بخصوص جذر البنجكاه ، انظر البيان ؛ ومثال الجذور السبعة .

أو ذاك ، تقتصر على مثل هذا العدد الصغير من الأنغام الذى سقناه فى هذه الأمثلة ، إذ لا يمكن أن يحدث هذا فى الواقع ، فهذه الأنغام – الأمثلة تشكل فقط النوتات المقامية ، أى تلك التى تشكل طابع المقام أكثر من غيرها . فحتى نحن ، فى تراتيلنا الكنسية ، التى ترتبط قواعد التطريب فيها على نحو ما بقواعد الطرب العربى ، فإننا نتعرف بالمثل على كل مقام ، عن طريق نوع من التشكيلة الغنائية ، المؤلفة من نوتات (نغمات) متميزة ، تحمل طابع هذا المقام .

ويحصى العرب فى موسيقاهم نحو مائة نغم أو مقام مختلف ، قد يكون بالامكان أن نقدم بيانا عنها على نحو ما قدمناه عن المقامات السابقة ، ومع ذلك فحيث أننا مضطرون لضغط مادتنا ، قاصدين أن نهيىء مكانا للموضوعات الأخرى من بحوثنا حول الموسيقى الشرقية ، فقد تحتم علينا أن نختار بين المقامات التى علينا أن نلزم الصمت عنها ، وبين تلك التى كان علينا أن نتناولها بالحديث . ولقد فضلنا ، كما كان علينا أن نفعل ، أن نقدم الأنغام الأربعة المبدئية والجذرية التى تعرضنا لها للتو .

ومع ذلك ، وحتى لا ندع الكثير للتمنى حول هذه النقطة ، وحتى نلقى نظرة سريعة على كل الينابيع ، وكذلك فى نفس الوقت على كل صعوبات قواعد التطريب العربى ، فإننا سنقدم الدورات الرئيسية أو السلم النغمى لهذا الإطراب ، ثم سنعطى أمثلة على التتابع المتماثل لهذه الدورات ولتطورها المنهجى والهارمونى ، فى تسلسل عملية التلحين ؛ وحيث أننا نسعى لمزيد من الإختصار ، فسوف نقدم نوته موسيقية لكل هذه الأشياء ؛ وحيث أننا كذلك سنستخدم علامات معينة خاصة ، غير مستخدمة قط ، للاشارة إلى فواصل فى الموسيقى العربية ليست موجودة فى موسيقانا ، فإننا سنتحدث فى البداية عن أصل وابتكار واستخدام الاشارات التى يستخدمها الشرقيون لتدوين موسيقاهم ، وكذلك عن هذه الاشارات التى توضح عن طريقها الفواصل التى يستخدمونها فى موسيقاهم ، والتى لم تدخل قط فى ممارستنا الموسيقية .

المبحث الثامن

عن العلامات أو الاشارات أو نوتات الموسيقى المستخدمةعند العرب ، والشرقيين بصفة عامة ، وعن الوسائل التى استخدمناها للتعبير عن هذه الاشارات بالنوتات التى تستخدمها موسيقانا الأوربية

لم يكن الشرقيون منذ مائتى عام يعرفون قط الاشارات أو العلامات لتدوين موسيقاهم أو فى تدوين الموسيقى العربية . وقد كان ديمتريوس كانتيمير[١] Démétrius Cantemir هو الذى اخترع منذ مائة عام ونيف ، النوتات التى يستخدمونها اليوم فى بعض مناطق الشرق ، وبصفة خاصة فى تركيا .

ومع ذلك فقد أكد منيسكى Meniski وكتاب آخرون ، على غير أساس على الاطلاق ، أن العرب قد تبنوا ، من قبل ، استخدام هذه العلامات فى ممارسة موسيقاهم ، ولكنهم فى الحقيقة لم يستخدموها قط ، ولقد أقنعنا أكثر رجالهم تبحرا فى العلم بأنهم لم يسمعوا بها على الاطلاق ، وفى واقع الأمر فإن بحوث الموسيقى التى وضعها العرب لم تشر إليها ، فى أية فترة ، على الاطلاق .

---

(١) ينتمى ديمتريوس كانتيمير إلى أسرة مرموقة من بلاد التتار ؛ وقد ولد فى عام ١٦٧٣ ، وكان أبوه حاكما لمقاطعات ثلاث فى مولدافيا ، وقد أرسل الأخير ابنه الأكبر إلى القسطنطينية ليتعلم هناك . وقد بقى ديمتريوس كانتيمير فى هذه المدينة نحو عشرين عاما . وهناك عكف على دراسة اللغة التركية والموسيقى ، وأحرز فى ذلك تقدما سريعا . وخلال هذه المدة ابتكر النوتة الموسيقية التى أصبحت تستخدم منذ هذا الوقت فى هذه البلاد وفى بلاد أخرى كثيرة فى الشرق . وليست هذه العلامات شيئا آخر سوى حروف الهجاء التركية ، وهى على وجه التقريب نفس حروف الهجاء العربية . ولقد كانت القيمة العددية للأرقام هى القاعدة التى اتبعها لايضاح الترتيب التعاقبى للنغمات ، فى السلم الموسيقى ، مع الصعود فى درجات تبعد كل منها عن الأخرى لمسافة ثلث تون .

ومن بين المؤلفات المختلفة التى ألفها ديمتريوس كانتيمير نذكر كتابه عن الألحان طبقا لقواعد الموسيقى التركية فى مجلد واحد ، ومدخل إلى الموسيقى التركية .

ويرجح أن يكون السبب الذى أدى إلى حدوث هذا الخطأ وإلى أن يعطى لهذا الخطأ بعض مظهر من الحقيقة ، هو أن العلامات الموسيقية التى ابتكرها ديمتريوس كانتمير ، كانت تتكون من حروف الهجاء العربية ، ومع ذلك فمن المعروف أن الحروف العربية كانت قد تُقبلت ، منذ قرون عدة ، فى كل لغات شعوب الشرق الذين خضعوا للعرب واعتنقوا الاسلام . أما ديمتريوس كانتمير ، الذى تلقى علومه فى القسطنطينية والذى أتم فى هذه المدينة كل خطوات تقدمه وكل اكتشافاته فى الموسيقى ، فلم يفضل حروف الهجاء العربية فى تدوين الموسيقى إلا لأنها – هى كذلك – نفس حروف هجاء لغة البلد الذى كان يقيم فيه ، والذى وضع فيه مؤلفاته الموسيقية ، وهو بالتأكيد لم يشتط فى طموحه فيحلم بأن يتقبل العرب إشاراته أو نوتته الموسيقية ، بله أن يتقبلها المصريون ، وهم أقل الشعوب جنوحا نحو التجديد ، والذين – من جهة أخرى – ينظرون إلى الموسيقى ، تلك التى يحرمها الدين ، باعتبارها فنا جديرا بالاحتقار .

ولهذا السبب فلن نتحدث هنا عن هذه العلامات أو الاشارات ، باعتبار أنها تنتمى إلى الموسيقى العربية ، وإنما لأنها – فقط – كانت ذات نفع لنا فى تحديد درجات السلم الموسيقى العربى بدقة ، وكذا الجدول الموسيقى لآلاتها ، ولأنها تؤكد صدق ما دلتنا عليه الملاحظة والتجربة حول هذا الموضوع .

إن كل إشارة تتكون من هذه الحروف تشير إلى درجة من السلم الموسيقى ، مقسمة إلى ثلاثة أنغام (نوتات) ، وحيث أن المجموعة الثمانية (الأوكتاف) تتكون من شيء أقل من ست نوتات ، وأن العرب لا يحسبون مقابل ثلث التون إلا واحدة من نصفى التون الدياتونى ، فإن المجموعة الثمانية (الأوكتاف) توجد عندهم منقسمة إلى سبعة عشر ثلث تون ، محصورة بين ثمانى عشرة درجة مختلفة ، تشير إلى كل واحدة منهن إشارة خاصة .

ولقد أرغمتنا غيبة الاشارات الدالة فى موسيقانا على فواصل مشابهة ، على استخدام إشارات جديدة ، وعلى أن نعطى للأشارات التى كانت معروفة قيمة مختلفة عن تلك التى لها فى الاستخدام العادى ، لذلك فقد استخدمنا العلامة × أو نصف رافعة لأثلاث التونات الصاعدة ، والعلامة ⸝ أو نصف الخافضة ، لأثلاث

التونات الهابطة والعلامة ⨯⨯ لفاصلة متوسطة بين ثلث وثلثى التون فى النغم (أو التون) الصاعد ، والرافعة ✣ لثلثى التون الصاعدين ، والخافضة b لثلثى التون الهابطين .

وقد أمكننا بهذه الوسيلة أن نتمثل بواسطة نوتاتنا ، وبقدر من الدقة يماثل ما حصل عليه ديمتريوس كانتيمير عن طريق الحروف ، كل درجات السلم الموسيقى (العربى) منقسما إلى أثلاث تونات . وقد حصلنا – زيادة على ذلك ، على ميزة أن ندون النغمات نفسها بطريقتين ، وأن نتمكن على الدوام ، ودون أن يتحقق من جراء ذلك ضرر واحد ، من أن نحل طريقة محل الأخرى حين يكون ذلك مفيدا ، وإليكم كيف تحقق ذلك .

إذا افترضنا وجود نغمتين يفصل بينهما نغم فاصل أو مقام فاصل ، فإننا إذا رفعنا النغمة الدنيا بمقدار ثلث التون ، أو إذا خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلثى التون ، فمن الواضح أن هذا سوف يعطينا الدرجة أو الانتقالة نفسها ، وعلى العكس من ذلك ، فإذا نحن خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلث التون ، أو إذا رفعنا النغمة الدنيا بمقدار ثلثى التون ، فإن من الواضح كذلك أننا بذلك نحصل على الانتقالة أو الدرجة نفسها ، وبالتالى فإذا نحن رسمنا النغمة الدنيا بالعلامة × التى تشير إلى ثلث التون الصاعد ، فسيكون الأمر مساويا لما نفعل إذا قد رسمنا النغمة العلوية بالعلامة (b) التى نعبر بها عن ثلثى التون الهابطين ، وبالمثل فإذا نحن دونا النغمة العلوية بالعلامة (✣) التى تشير عندنا إلى ثلثى تون صاعدين ، فإنه ينتج الشيء نفسه لو أننا أشرنا إلى هذه النغمة العلوية بالاشارة (✓) التى تشير إلى ثلث التون الهابط . وسوف تعفينا هذه الحيلة ، كما سنرى بعد ذلك ، من مضاعفة الاشارات ، مما يجعل طريقتنا فى التدوين أكثر بساطة بكثير عما كانت ستغدو عليه بغير ذلك . وزيادة على ذلك فسيصبح هذا أكثر وضوحا عند التطبيق ، وحتى نتمكن من الحكم مقدما على ذلك فسنقدم السلم العربى مدونا بهاتين الطريقتين ، مقابلين النغمات المدونة بالاشارات المختلفة ، المعبرة عن الدرجة أو الانتقالة نفسها ، بعضها مع البعض الآخر كاتبين فوق كل نغمة ، الحرف العربى الذى يشير إلى النغمة نفسها ، بالاضافة إلى الرقم العددى الذى يرتبط بها .

الاشارات أو العلامات ، مدونة بالحروف العربية ، وهى التى تمثل الثمانى عشرة نغمة مختلفة من السلم الموسيقى ، المقسم إلى أثلاث تونات ، وكذلك الاشارات والعلامات المقابلة بطرق مختلفة ، فى الموسيقى الأوربية ، لنفس الحروف ، ولنفس النغمات العربية

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
آ	ب	جـ	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
آ	ب	جـ	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح

تلكم هى الطريقة التى دونت بها الثمانى عشرة درجة من السلم الموسيقى العربى ، المنقسم إلى أثلاث تونات ، ولقد دونت على هذا النحو كل نغمات السلم العام مع الاشارة إلى كل نغمة – كما فى المبحث السابق – بإشارة خاصة ، ويشتمل هذا الجدول على أربعين نغمة تنفصل كل منهما عن الأخرى بفاصلة من ثلث تون ، وسوف نقدمه بالشكل نفسه الذى قدمنا به السلم الموسيقى ، مع تدوينه كذلك باتباع طريقتين مختلفتين ، بنوتات أو إشارات موسيقانا الأوربية . وبمقدور القارىء أن يلجأ إليها بعد ذلك إذا ما قابله شىء يريد التحقق منه ، حيث أننا لن نشير ، فى الأمثلة التى سنقدمها ، إلى الاشارات العربية ، إلا عن طريق رقم يحدد ترتيبها فى هذا الجدول .

تخطيط أو جدول عام بنغمات السلم الموسيقى العربى
مدونه بواسطة حروفهم ومترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
آ	ب	جـ	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح	يط	ك

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
كا	كب	كج	كد	كه	كو	كز	كح	كط	ل	لا	لب	لج	لد	له	لو	لز	لح	لط	م

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح	يط	ك

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
كا	كب	كج	كد	كه	كو	كز	كح	كط	ل	لا	لب	لج	لد	له	لو	لز	لح	لط	م
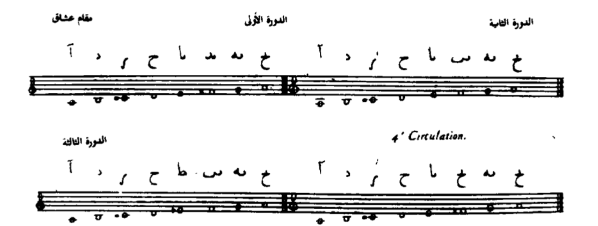
المبحث التاسع

عن الدورات ، عن سلالم الأنغام أو المقامات في الموسيقى العربية

ليست أعلى أو أدنى انتقالة أو درجة ، من درجات الصعود أو درجات الهبوط لأول نغمة فى السلم النغمى أو فى قرار مقام ما ، وبصفة عامة ، هى التى تحدد الفروق بين المقامات النغمية عند العرب ، ولكنه الترتيب أو النظام الذى تتبعه الفواصل فيما بينها ، هو الذى يحقق بصفة أساسية هذا الغرض . وهكذا ، فمهما يكن حظ المقام الموسيقى الذى نؤديه من الارتفاع أو الانخفاض ، فمن المفترض أنه يظل فى الحالين نفس المقام ، ما لم يحدث تغيير فى ترتيب الفواصل الواقعة بين النغمات .

وفى الوقت نفسه ، فإن المقامات تتنوع لتشكل عددا هائلا ، فبخلاف هذه المقامات المتداخلة ، فإن بالامكان كذلك تكوين عدد كبير من مقامات أخر ، وذلك عن طريق تكوين الفواصل المختلفة فى السلم النغمى بشكل مختلف ، أو حتى *بالاكتفاء بإضافة نغمه وسيطة إلى هذه النغمات من سلم آخر .*

ولسوف تجعلنا الأمثلة الآتية ، ندرك بشكل أفضل ، عن أى شيء كنا سنقوله شرحا لذلك .



الدورة السادسة

الدورة الخامسة

الدورة الثامنة

الدورة السابعة

الدورة العاشرة

الدورة التاسعة

الدورة الثانية عشرة

الدورة الحاديه عشرة

الدورة الرابعة عشر

الدورة الثالثة عشر

الدورة السادسة عشر

الدورة الخامسة عشر

الدورة الثامنة عشر

الدورة السابعة عشر

الدورة العشرون — الدورة التاسعة عشر

الدورة الثانية والعشرون — الدورة الحادية والعشرون

الدورة الرابعة والعشرون — الدورة الثالثة والعشرون

الدورة السادسة والعشرون — الدورة الخامسة والعشرون

الدورة الثامنة والعشرون — الدورة السابعة والعشرون — مقام أبو سليك

الدورة الثلاثون — الدورة التاسعة والعشرون

الدورة الثانية والثلاثون — الدورة الحادية والثلاثون

الدورة الرابعة والثلاثون

ح مو مد ما ، ح ه ب آ

الدورة الثالثة والثلاثون

ح م مه كه ، ح ه ب آ

الدورة السادسة والثلاثون

ح مو كه ما ح ه ب آ

الدورة الخامسة والثلاثون

ح مو كه س ، ح ه ب آ

الدورة الثامنة والثلاثون

ح مه س ما ح و د آ

الدورة السابعة والثلاثون

ح مه مد ما ح و د آ

الدورة الأربعون

ح مه كه ما ح و د آ

الدورة التاسعة والثلاثون

ح مه س ط ح و د آ

الدورة الثانية والأربعون

مقام زنكلا

ح مه كه ، ح و د آ

الدورة الحادية والأربعون

ح مه س ، ح و د آ

الدورة الرابعة والأربعون

مقام أصفهان

ح م مه كه ما ح و د آ

الدورة الثالثة والأربعون

ح مه مد س ، ح و د آ

الدورة السادسة والأربعون

مقام كردانية

ح مو مد ما ، ح و د آ

في رأي البعض الدورة الخامسة والأربعون

ح م مه كه ، ح و د آ

الدورة الثامنة والأربعون

الدورة السابعة والأربعون

الدورة الخمسون

الدورة التاسعة والأربعون

الدورة الثانية والخمسون

مقام محير

الدورة الحادية والخمسون

الدورة الثالثة والخمسون

الدورة الرابعة والخمسون

مقام حجار

مقام حسيني

الدورة السادسة والخمسون

الدورة الخامسة والخمسون

الدورة الثامنة والخمسون

الدورة السابعة والخمسون

الدورة الستون

الدورة التاسعة والخمسون

مقام زيرفكند

الدورة الثانية والستون

ح ه س ما ح و د آ

الدورة الحادية والستون

ح ه مد ما ح و د آ

و رأى البعض الدورة الرابعة والستون مقام حجاز

ح ه ک ما ح و د آ

الدورة الثالثة والستون

ح ه س ط ح و د آ

و رأى آخرين الدورة السادسة والستون مقام حجاز

ح ه ک ، ح و د آ

الدورة الخامسة والستون مقام رهاوى

ح ه س ، ح و د آ

ح ر ه ک ما ح و د آ

الدورة السابعة والستون

ح ه مد س ، ح و د آ

الدورة السبعون مقام نزرك

ح مو مد ما ، ح و د آ

الدورة التاسعة والستون مقام عراق

ح ر ه ک ، ح و د آ

الدورة الثانية والسبعون

ح مو ک ما ح و د آ

الدورة الحادية والسبعون مقام كوشت

ح مو ک س ، ح و د آ

الدورة الرابعة والسبعون | الدورة الثالثة والسبعون

يح يه يب يا ح ه جـ آ — يح يه يد يا ح ز ه جـ آ

الدورة السادسة والسبعون | الدورة الخامسة والسبعون

يح يه يك يا ح ز ه جـ آ — يح يه يب ط ح ز ه جـ آ

الدورة الثامنة والسبعون | الدورة السابعة والسبعون

يح يه يك ي ح ز ه جـ آ — يح يه يب ي ح ز ه جـ آ

E. M: Ooooı

الدورة الثمانون | الدورة التاسعة والسبعون

يح يو يه يك يا ح ز ه جـ آ — يح يه يد يب ي ح ز ه جـ آ

الدورة الثانية والثمانون | الدورة الحادية والثمانون

يح يو يد يا ي ح ز ه جـ آ — يح يو يه يك ي ح ز د جـ آ

84° Circulation. | الدورة الثالثة والثمانون

يح يو يك يا ح ز ه جـ آ — يح يو يك يب ي ح ز ه جـ آ

ونلاحظ فى هذه الدورات أن كثيرا من السلالم الموسيقية لا تتطابق بشكل تام ، مع دورات سنقدمها فيما بعد ، من المقامات نفسها التى تنتسب إليها هذه الدورات . وهذا يؤكد ما سبق أن لاحظناه حين قلنا إن النظام أو النسق العربى لا يحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، وإن المؤلفين ليسوا على اتفاق فيما بينهم بهذا الخصوص ، ومن الواضح ، حتى عن طريق ما هو مدون بالمخطوطة التى استخلصنا منها هذه السلالم الموسيقية أن سلما ما قد ينتمى فى رأى بعض المؤلفين إلى مقام وينتمى فى رأى مؤلفين آخرين إلى مقام مختلف .

ويلاحظ المرء من جهة أخرى ، أن هناك نغمة ثابته لاتتغير ، تنتهج كل هذه السلالم ، وهى تلك النغمة التى تُكوِّن الفاصلة الرباعية فوق النغمة الغليظة ، والفاصلة الخماسية تحت النغمة الأخيرة الحادة . وهكذا نضع أيدينا على علاقة مصاهرة أخرى بين النسق الموسيقى عند العرب ، وبين مثيله عند الاغريق ، الذى كانت الفاصلة الرباعية فيه تشكل نغمة ثابته ، ليس فقط فى الموسيقى من النوع الدياتونى ، وإنما كذلك فى الموسيقى الكروماتيكية(*) والموسيقى المتجانسة .

إذن فقد نظر العرب ، شأنهم فى ذلك شأن الأغريق ، وشأننا نحن كذلك ، إلى النغمة الرابعة الدياتونية من المقام ، باعتبارها نغمة أساسية ، وعلى هذا فقد تقبلوا هم كذلك تقسيم السلم الرباعى لكل مقام ، إلى رباعيات ، أى إلى وحدات صغيرة ذات نغمات أربع . ومع ذلك فإننا ، خشية أن يظن بنا أننا نعير العرب بشكل مجانى ، رغن غير جدارة من جانبهم ، أفكارنا الخاصة ، سنجعل المؤلف الذى استقينا منه الدورات السابقة يتحدث بنفسه :

يقول المؤلف : « تلك هى الدورات المعروفة ، أما النغمات الجذرية فهى تقسيمات يطلق على كل منها اسم بحر[1]، ويتكون البحر الأول من الدورة

(*) تطلق على سلسلة من النغمات المكونة من أنصاف التونات ، سواء كانت نغمات صاعدة أو نغمات هابطة .

(١) انظر ما سبق أن قيل حول هذا الموضوع فى المبحث الخامس .

الرابعة [١] من أربع نغمات .

«البحر الأول ويتكون من أربع نغمات ؛

1 4 7 8

آ د ز ح

البحر الثانى ويتكون من أربع نغمات ؛

» La seconde MER, qui est la seconde division, est composée des quatre » autres sons,

4 7 8 11

د ز ح يا

البحر الثالث ويتكون من أربع نغمات ؛

» La troisième MER est formée des quatre autres sons suivans,

7 8 11 13

ز ح يا يج

(١) انظر ما سبق ، الدورة الرابعة .

البحر الرابع ويتكون بالمثل من أربع نغمات ؛

« La quatrième MER est composée de ces quatre autres sons,

8	11	13	15
ح	يا	يج	يه

وأخيرا البحر الخامس ويتكون بدوره من أربع نغمات ؛

« La cinquième MER enfin est formée des quatre dernières notes,

11	13	15	18
يا	يج	يه	يح

« وبمعنى آخر فأنت تعلم أن هذا ليس شيئا آخر سوى الجذور نفسها »

« فالبحر الثانى هو التقسيم الخامس من التقاسيم التى ذكرت من قبل »

« والبحر الثالث هو التقسيم السادس »

« والبحر الرابع هو التقسيم الرابع »

« والبحر الخامس هو التقسيم الخامس »

وهكذا إذن ، وبوضوح شديد ، يستقر تقسيم الدورة الرابعة إلى رباعيات أو وحدات تتكون من أربع نغمات . ويقدم المؤلف تقسيما لهذه الدورة كمثال على التقاسيم التى يمكن أن تنقسم إليها الدورات الأخرى .

ومع ذلك فإن النص هنا ، ونحن نوافق على ذلك ، غير قابل للفهم على الاطلاق عندما نقدمه كما هو ؛ فمما لاشك فيه أنه إما أن الناسخ العربى لم يكن يفهم

شيئا مما كان يكتبه ، وإما أنه قد حذف أو حرف بعض الكلمات ، وهو أمر قد شوه المعنى الذى يقصد المؤلف إليه ، والذى ليس من العسير أن نحدسه .

وينبغى أن نعرف منذ البداية أن الموسيقيين العرب يُعِدّون كل درجة من درجات السلم بمثابة جزء أو قسم من هذا السلم نفسه ، ولعل ذلك قد نتج من أن الناس فيما مضى كانوا يستخدمون قيثاره وحيدة الوتر ، وأنهم كانوا يقسمونها إلى قواسمها المختلفة ، حتى يعرفوا ويثبتوا العلاقات الدقيقة التى للنغمات الموسيقية فيما بينها ، ومن أنهم حين كانوا يرتبون سلسلة هذه الأنغام قد أطلقوا على النغمة الأولى اسم التقسيم الأول ، وعلى النغمة الثانية اسم التقسيم الثانى وعلى الثالثة إسم التقسيم الثالث ، وعلى الرابعة التقسيم الرابع إلى آخر هذه السلسلة من النغمات (والتقاسيم)

أما وقد استقر ذلك . فإليكم ما كان ينبغى أن يكون عليه نص المؤلف (وينتهى البحر الثانى عند التقسيم الخامس أى عند النغمة الخامسة أو الدرجة الخامسة من السلم الموسيقى ، وينتهى البحر الثالث عند التقسيم السادس أى عند النغمة السادسة أو الدرجة السادسة من السلم ؛ ويبدأ البحر الرابع عند التقسيم الرابع ، أى عند النغمة الرابعة أو الدرجة الرابعة من السلم الموسيقى)

أو أن بإمكاننا أن نبقى النص على ماهو عليه شريطة أن نفسره على المعنى الذى أعطيناه له .

ثم يضيف المؤلف نفسه ، أو بالأحرى ناسخة وشارحه العربى : « وبمعنى آخر ، فحيث أن التقاسيم تعنى بشكل مطلق الشىء نفسه الذى تعنيه البحور ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن الدورة الرابعة تتكون من خمسة بحور ، وإنما هى تتكون من ثلاثة بحور فقط ، فالبحر الأول هو نفسه البحر الرابع ، والبحر الثانى هو نفس البحر الخامس » .

« إذن فلن يكون ثمة أى فرق فيما بينها إذا لم يحدث سوى أن إحداها لم تأت قط فى نفس درجة الأخرى »

وطبقا لما يقوله المؤلف هنا فإن الدرجات الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة التى تكون البحر الرابع : رى ، مى ، فا ، صول ، من هذه الدورة ، ينبغى أن تأتى مرتبة على غرار الدرجات الأولى والثانية والثالثة والرابعة التى تكون البحر الأول : لا ، سى ،

أوت ● ، رى ، من الدورة نفسها ، ويتطابق هذا المبدأ مع النظرية الموسيقية عند الاغريق ، التى استقر على أساسها أن النغمات فى كل المقامات وكل المصنفات ، ينبغى أن توجد على الدوام منتظمة ، بشكل متماثل ، من أربع نغمات لأربع نغمات . إذن فهناك خطأ بالضرورة فى الطريقة التى وضعت بها هذه الدورة فى العربية ؛ ذلك أن النغمات رى ، مى ، فا ✖ صول من البحر الرابع ، لاتربطها فيما بينها قط نفس الروابط القائمة بين النغمات : لا ، سى ل ، أوت ● ، رى ، التى للبحر الأول ، حيث أن النغمة فا ✖ من البحر الرابع لا تبعد عن النغمة مى التى تسبقها إلا بمسافة ثلثى تون ، فى حين أن النغمة الثالثة أوت ● من البحر الأول ، توجد على مسافة ثلاثة أثلاث تون ، أى على مسافة تون كامل ، من النغمة سى التى تسبقها ، وهكذا كان ينبغى طبقا لمبادىء المؤلف نفسه إما أن نحل النغمة أوت (دو) ✖ محل النغمة أوت ● أو أن نأتى بالنغمة فا ✖ فى نفس موضع النغمة فا ✖ ، وحين يتم هذا التغيير فسنجد البحر الرابع مشابها كما قيل هنا للبحر الأول ، والبحر الخامس مشابها للثانى ؛ وبهذه الطريقة ، لن يوجد فى واقع الأمر سوى ثلاثة بحور مختلفة فى هذه الوحدة ، هى التى ستكون البحور الأول والثانى والثالث كما لم يكن فى سلم الأغريق سوى ثلاثة diatessarons مختلفة ، وكما لن يوجد بعد ذلك سوى ثلاث وحدات رباعية فى سلمنا الحديث ما لم يكن هذا السلم معيبا[1] .

---

(١) توجد فى سلمنا الموسيقى ثلاثة كوارتات (رباعيات) مختلفة للغاية مع رباعية زائدة ومتنافرة تسمى triton أى ثلاثية النغم لأنها تتكون من ثلاث نغمات ؛ وهكذا تتكون لدينا الرباعيات أو الكوارتات الآتية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ؛ رى ، مى ، فا ، صول ؛ مى ، فا ، صول ، لا ؛ فا ، صول ، لا ، سى ؛ صول ، لا ، سى ، أوت (دو) . والأولى والخامسة من هذه الوحدات الرباعية متشابهة ، حيث يتكون كلتاهما من تون ، وتون ، ونصف تون ؛ وتتكون الثانية من تون ونصف تون وتون ؛ وتتكون الثالثة من نصف تون ، وتون ، وتون . وكل هذه الوحدات الرباعية لا تختلف فيما بينها إلا فى أن نصف التون لا يشغل فيها جميعا المكان نفسه (إذ يختلف موضعه من وحدة لأخرى) ؛ وإن كانت الوحدة الرباعية المكونة من ثلاث نغمات تعد خطأ ونشازا ، وتشكل سوءة فى نظامنا الموسيقى .

ثم يمضي المؤلف قائلا : «ومع ذلك فإن البحر يعني الشيء نفسه الذي يعنيه التقسيم ، برغم أنه يوجد ، وعلى درجة متفاوته ، داخل بحر آخر » وأقل ما يقال عن ذلك أنه قول بالغ الغموض والاضطراب ، ويؤدى لأن يوقع فى الخطأ أى أمرىء لم يقم بدراسة خاصة للموسيقى ، أو ليست لديه سوى أفكار سطحية عن موسيقى العرب ، وهو قول يماثل على وجه التقريب أن نقول إن النغمات التى تكون الوحدات الرباعية هى بدورها وحدات رباعية ، وهى الشيء نفسه بشكل مطلق . ومع ذلك فنحن فى الحقيقة نطلق على النغمة الرابعة ، صاعدة كانت أو هابطة ، وعند قياسها بدءا من أية درجة ، وحدة رباعية ، وإن كنا نفعل ذلك لأننا ننظر إليها عندئذ بشكل غير منفصل ، وإنما فى علاقتها مع النغمة من نقطة البدء ، وبخلاف ذلك ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نطلق عليها هذا الاسم ، بالقدر الذى لا نستطيع معه أن نطلقه على النغمات الوسيطة .

والأمر هو نفس الأمر بخصوص التقاسيم أو الدرجات فى السلم العربى ؛ فمع أن أربعة من هذه التقاسيم ، متقاربة ، تكون بحرا ، وبرغم أننا نطلق كذلك اسم بحر على أول وآخر قسم من هذه التقاسيم أو النغمات أو الدرجات الأربع ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن هذه التقاسيم هى والبحور شيء واحد ، ما لم نكن نفهم من كلمة تقسيم كل واحدة من الوحدات الرباعية التى يتكون منها البحر . ومع ذلك فقد يظل الامر غامضا ، مادامت كل نغمة أو درجة فى السلم الموسيقى ، وطبقا للنظرية العربية تسمى كذلك تقسيما .

كم كنا نود أن نتجنب التعليق ، لكننا قد فعلنا ذلك للتو ، وقد يكون كل ما نذكره بحاجة لأن يتضح أو أن يبقى ، دون ذلك ، غامضا . إن حيرتنا لبالغة ، كما أن عملنا هنا هو من أكثر الأعمال عرضه للنكران ، فعلينا أن نقدم بيانات توضيحية لنوع من الموسيقى ، قد يكون أكثر الفنون التى عرفها الانسان تعقيدا على الاطلاق ، كما تكاد تكون كل مبادئه قد تعرضت للتشويه بشكل تام ، وكما أن أشكاله المنهجية تختلف تمام الاختلاف كذلك عن الأشكال المنهجية لموسيقانا ، وأخيرا فإن مفرداته الفنية ليس لها ما يقابلها قط فى لغتنا ، وتستخدم فى غالبيتها العظمى بمعانيها المجازية ، وفى الوقت نفسه ، فإننا نشعر أنه لا ينبغى علينا أن نقدم شيئا لا يستند إلى أدلة ،

وبالتالى فإننا نجد أنفسنا فى حاجة لأن نذير الحديث ، فى غالبية الأحيان ، على لسان المؤلفين العرب أنفسهم ؛ ومع ذلك فمهما تكن الدقة التى نتوخاها فى اختيار اقتباساتنا عنهم ، فإنه يستحيل علينا أن نقدمها بطريقة لا تعوقنا فيها ، إما أخطاء من قبل النساخ وإما تعبيرات غريبة أو ألفاظ لم يسمح بقبولها قط فى لغتنا ، ولقد ضاعفنا الأمثلة بقدر ما نستطيع ، حتى نجعل الأشياء أقرب إلى التصور ، وحتى تعفينا فى كثير من الأحيان عن تقديم الايضاحات المسهبة . ومع ذلك فليس من طبيعة كل أمر أن يتضح على هذا النحو .

سبق أن قلنا إن عدد المقامات أو دوائر الموسيقى العربية بالغ الكثرة ، وفى نفس الوقت ، فإن عدد المقامات التى شاع استعمالها من بينها ، والتى لا تزال تستخدم حتى اليوم ، يقتصر على اثنى عشر مقاما .

يقول المؤلف الأخير الذى أشرنا إليه : « يحصى الناس اثنتى عشرة دورة(مقاما) هى : عشاق ، نوى ، بوسيليك ، رست ، عراق ، إصفهان ، زيرفكند بزرك ، زنكلاه ، رهاوى ، حسينى ، حجاز » .

« أما الدورات الأخرى فكثيرة ، ومنها مالا يستخدم قط بسبب الفوارق الدقيقة للغاية التى تفرق بينها ، ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضا من نغماتها فى تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفا [١] » .

« وبعض من هذه الدورات أو المقامات الأخرى هى نفس المقامات المستخدمة ، والتى تحدثنا عنها ، وإن كانت درجاتها قد تغيرت »

وقد يكون لدينا كذلك ما نقوله حول دورات (مقامات) الأوازات ، وعن الدورات المختلطة الأخرى والمركبة . وكذلك عن تنوع الآراء حول تكوين هذه الدورات ، وحول استعمالها ، وحول تأثيرها ، وحول أسمائها ، لكن هذا كله ليس من

---

(١) وهو ما رأيناه يحدث على يد الموسيقيين المصريين ، وهو أمر تستسترعى إليه الأنظار عندما نتصدى لممارستهم لهذا الفن .

شأنه إلا أن يحدث مزيدا من الخلط وعدم الدقة فى الأفكار التى قد نقدمها عنها ، دون أن نضيف جديدا عما أوردناه عنها من قبل ، ولذلك فإننا نمضى قدما ، كى نقدم أمثلة على التطور المنهجى والقياسى للاثنتى عشرة دورة (مقاما) التى سبق أن أشرنا إليها ؛ وهذا النوع من البارادجمية * الموسيقية الذى يعلم كيف ننقل بطريقة واحدة ، بالغة البساطة ، مقاما ما ، إلى كل تون من السبعة عشر تونا المختلفة فى السلم الموسيقى ، المنقسم إلى أثلاث تونات ، يقدم أكبر الفوائد فيما يتصل بالفن .

فإذا ما دهش المرء من العدد الهائل من التغييرات التى يمكن أن تتناول المقام الواحد . فإنه سيكون أكثر دهشة بكثير ، حين يعلم أن الموسيقى العربية تضم نحو المائة من المقامات المختلفة ، وسيتصور عندئذ كيف ينبغى أن تكون مبادىء وقواعد هذه الموسيقى بالغة الاتساع ، وكيف يمكن أن تكون ممارسة فنونها بالغة التعقيد والعسر ، وبالتالى سيكتشف واحدا من الأسباب التى أدت إلى سقوط هذا الفن فى هوّة النسيان فى الشرق منذ الوقت الذى لم يعد فيه تذوق العلوم ومحبتها محبذين هناك .

أمثلة على التطور المنهجى والقياسى للاثنتى عشرة دورة (مقاما) الرئيسية فى الموسيقى العربية

مقام عُشاق ــ الدورة الأولى (أو المقام الأول)

الطبقة أو السلم الموسيقى

MODE O'CHAQ. *Premiere Circulation.*

Tabaqah ou Gammes.

الطبقة الأولى

(*) الكلمة الفرنسية هى Paradigme وهى تعنى مجموع الصيغات التصريفية لجذر معين . (المترجم) .

الطبقة الثانية

8	11	14	15	18	21	22	25
ح	يا	يد	يه	يح	كا	كب	كه

الطبقة الثالثة

15	18	21	22	25	28	29	32
يه	يح	كا	كب	كه	كح	كط	لب

الطبقة الرابعة

5	8	11	12	15	18	19	22
ه	ح	يا	يب	يه	يح	يط	كب

الطبقة الخامسة

12	15	18	19	22	25	26	29
يب	يه	يح	يط	كب	كه	كو	كط

الطبقة السادسة

2	5	8	9	12	15	16	19
ب	ه	ح	ط	يب	يه	يو	يط

الطبقة السابعة

9	12	15	16	19	22	23	26
ط	يب	يه	يو	يط	كب	كج	كو

الطبقة الثامنة

16	19	22	23	26	29	30	33
يو	يط	كب	كج	كو	كط	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	9	12	13	16	19	20	23
و	ط	يب	يج	يو	يط	ك	كج

E. M PPPP

الطبقة العاشرة

13	16	19	20	23	26	27	30
يج	يو	يط	ك	كج	كو	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	6	9	10	13	16	17	20
ج	و	ط	ي	يج	يو	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	13	16	17	20	23	24	27
ي	يج	يو	يز	ك	كج	كد	كز

الطبقة الثالثة عشر

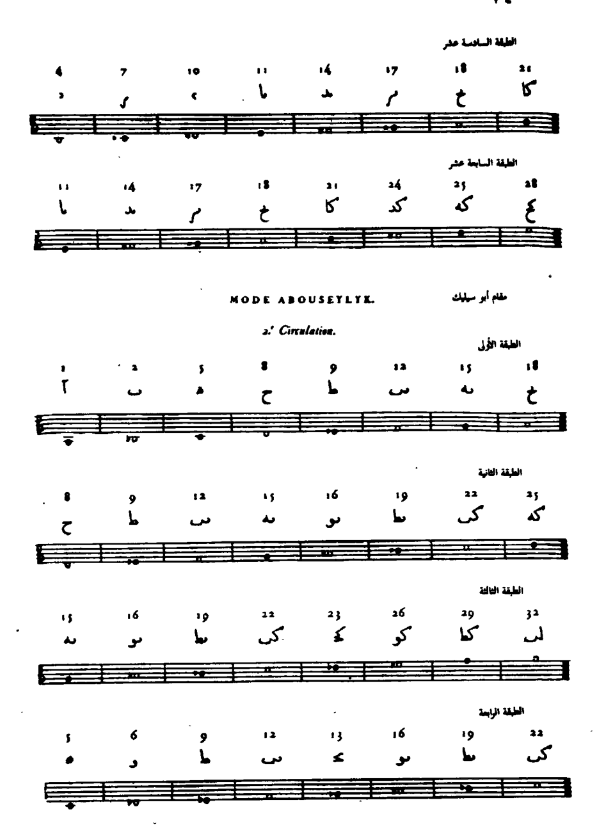
17	20	23	24	27	30	31	34
يز	ك	كج	كد	كز	ل	لا	لد

الطبقة الرابعة عشر

7	10	13	14	17	20	21	24
ز	ي	يج	يد	يز	ك	كا	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	17	20	21	24	27	28	31
يد	يز	ك	كا	كد	كز	كح	لا


الطبقة السادسة عشر
4 7 10 11 14 17 18 21
الطبقة السابعة عشر
11 14 17 18 21 24 25 28
MODE ABOUSEYLYK.
مقام أبو سليك
2.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 2 5 8 9 12 15 18
الطبقة الثانية
8 9 12 15 16 19 22 25
الطبقة الثالثة
15 16 19 22 23 26 29 32
الطبقة الرابعة
5 6 9 12 13 16 19 22

الطبقة الخامسة

12	13	16	19	20	23	26	29
يب	يج	يو	يط	ك	كج	كو	كط

الطبقة السادسة

2	3	6	9	10	13	16	19
ب	ج	و	ط	ي	يج	يو	يط

الطبقة السابعة

9	10	13	16	17	20	23	26
ط	ي	يج	يو	يز	ك	كج	كو

E. M. Pppp

الطبقة الثامنة

16	17	20	23	24	27	30	33
يو	يز	ك	كج	كد	كز	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	7	10	13	14	17	20	23
و	ز	ي	يج	يد	يز	ك	كج

الطبقة العاشرة

13	14	17	20	21	24	27	30
يج	يد	يز	ك	كا	كد	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	4	7	10	11	14	17	20
ج	د	ز	ي	يا	يد	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

27	24	21	18	17	14	11	10
كز	كد	كا	يح	يز	يد	يا	ي

الطبقة الثالثة عشر

34	31	28	25	24	21	18	17
لد	لا	كح	كه	كد	كا	يح	يز

الطبقة الرابعة عشر

24	21	18	15	14	11	8	7
كد	كا	يح	يه	يد	يا	ح	ز

الطبقة الخامسة عشر

31	28	25	22	21	18	15	14
لا	كح	كه	كب	كا	يح	يه	يد

الطبقة السادسة عشر

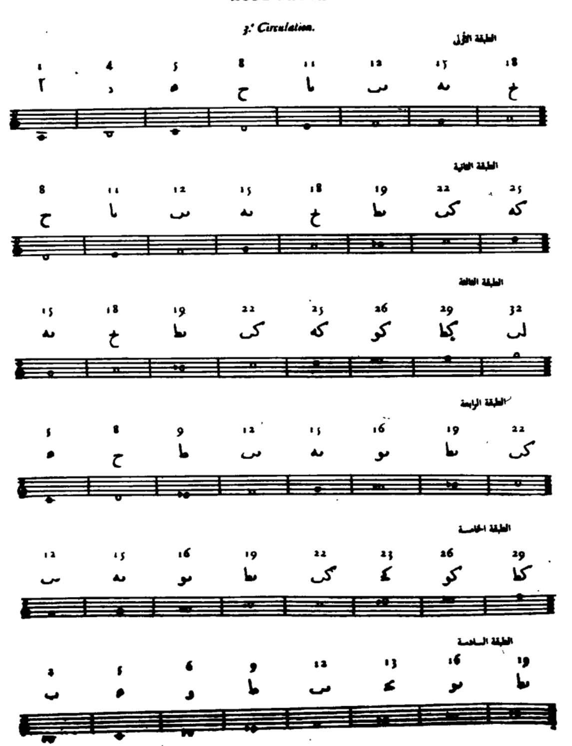
21	18	15	12	11	8	5	4
كا	يح	يه	يب	يا	ح	ه	د

الطبقة السابعة عشر

28	25	22	19	18	15	12	11
كح	كه	كب	يط	يح	يه	يب	يا

MODE NAOUA.

3.e Circulation.



الطبقة السابعة

9	12	13	16	19	20	23	26
ط	يب	يج	يو	يط	ك	كج	كو

الطبقة الثامنة

16	19	20	23	26	27	30	33
يو	يط	ك	كج	كو	كز	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	9	10	13	16	17	20	23
و	ط	ي	يج	يو	يز	ك	كج

الطبقة العاشرة

13	16	17	20	23	24	27	30
يج	يو	يز	ك	كج	كد	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

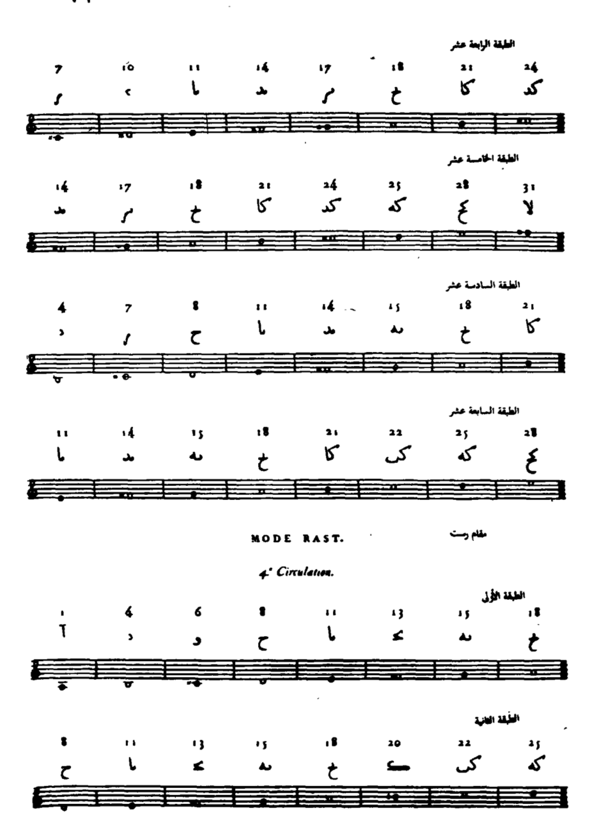
3	6	7	10	13	14	17	20
ج	و	ز	ي	يج	يد	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	13	14	17	20	21	24	27
ي	يج	يد	يز	ك	كا	كد	كز

الطبقة الثالثة عشر

17	20	21	24	27	28	31	34
يز	ك	كا	كد	كز	كح	لا	لد


الطبقة الرابعة عشر
7 10 11 14 17 18 21 24
الطبقة الخامسة عشر
14 17 18 21 24 25 28 31
الطبقة السادسة عشر
4 7 8 11 14 15 18 21
الطبقة السابعة عشر
11 14 15 18 21 22 25 28
MODE RAST.
مقام رست
4° Circulation.
الطبقة الأولى
1 4 6 8 11 13 15 18
الطبقة الثانية
8 11 13 15 18 20 22 25

الطبقة الثالثة

15	18	20	22	25	27	29	32
يه	يح	ك	كب	كه	كز	كط	لب

الطبقة الرابعة

5	8	10	12	15	17	19	22
ه	ح	ي	يب	يه	يز	يط	كب

الطبقة الخامسة

12	15	17	19	22	24	26	29
يب	يه	يز	يط	كب	كد	كو	كط

الطبقة السادسة

2	5	7	9	12	14	16	19
ب	ه	ز	ط	يب	يد	يو	يط

الطبقة السابعة

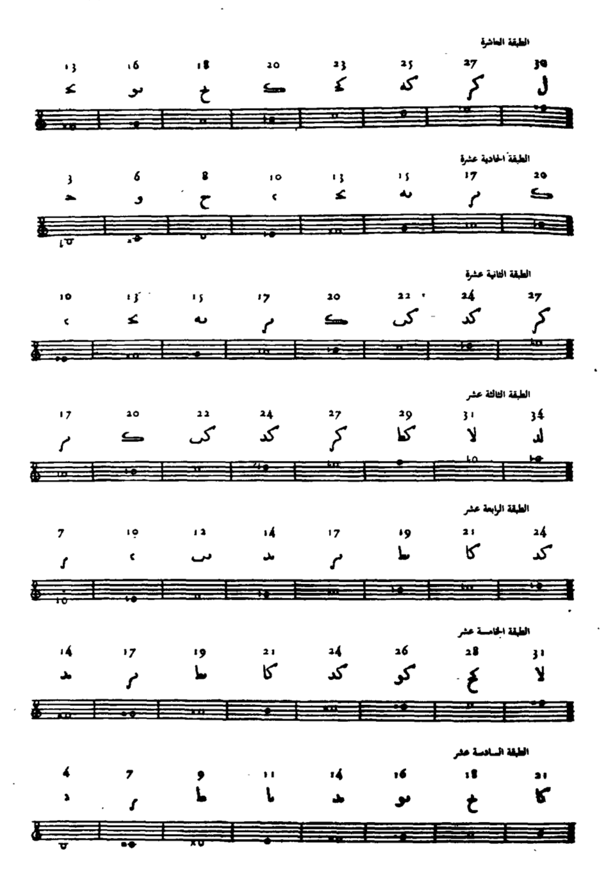
9	12	14	16	19	21	23	26
ط	يب	يد	يو	يط	كا	كج	كو

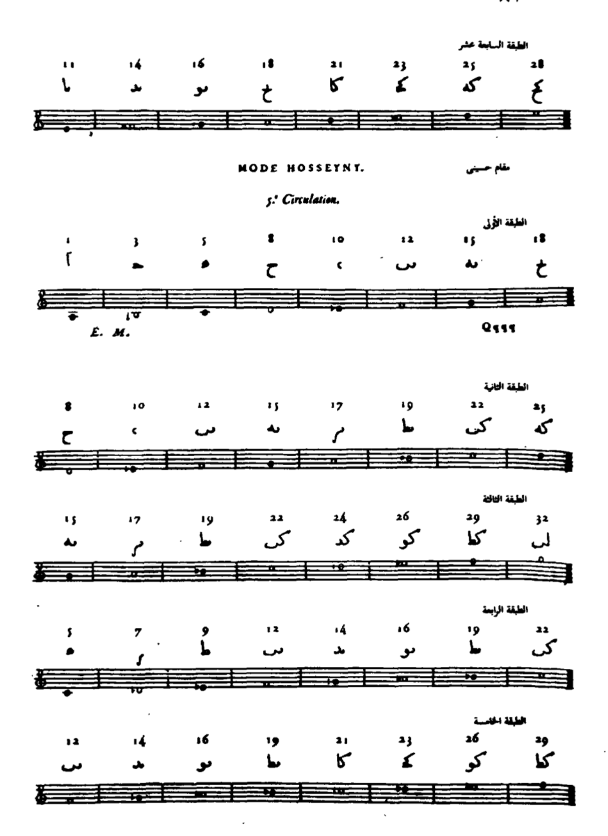
الطبقة الثامنة

16	19	21	23	26	28	30	33
يو	يط	كا	كج	كو	كح	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	9	11	13	16	18	20	23
و	ط	يا	يج	يو	يح	ك	كج


الطبقة العاشرة
13 16 18 20 23 25 27 30
يج يو يح ك كج كه كز ل
الطبقة الحادية عشرة
3 6 8 10 13 15 17 20
ج و ح ي يج يه يز ك
الطبقة الثانية عشرة
10 13 15 17 20 22 24 27
ي يج يه يز ك كب كد كز
الطبقة الثالثة عشر
17 20 22 24 27 29 31 34
يز ك كب كد كز كط لا لد
الطبقة الرابعة عشر
7 10 12 14 17 19 21 24
ز ي يب يد يز يط كا كد
الطبقة الخامسة عشر
14 17 19 21 24 26 28 31
يد يز يط كا كد كو كح لا
الطبقة السادسة عشر
4 7 9 11 14 16 18 21
د ز ط يا يد يو يح كا



الطبقة السابعة عشر
11 14 16 18 21 23 25 28
MODE HOSSEYNY.
مقام حسيني
5.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 3 5 8 10 12 15 18
E. M.
Q999
الطبقة الثانية
8 10 12 15 17 19 22 25
الطبقة الثالثة
15 17 19 22 24 26 29 32
الطبقة الرابعة
5 7 9 12 14 16 19 22
الطبقة الخامسة
12 14 16 19 21 23 26 29

الطبقة السادسة

2	4	6	9	11	13	16	19
ب	د	و	ط	يا	يج	يو	يط

الطبقة السابعة

9	11	13	16	18	20	23	26
ط	يا	يج	يو	يح	ك	كج	كو

الطبقة الثامنة

16	18	20	23	25	27	30	32
يو	يح	ك	كج	كه	كز	ل	لب

الطبقة التاسعة

6	8	10	13	15	17	20	23
و	ح	ي	يج	يه	يز	ك	كج

الطبقة العاشرة

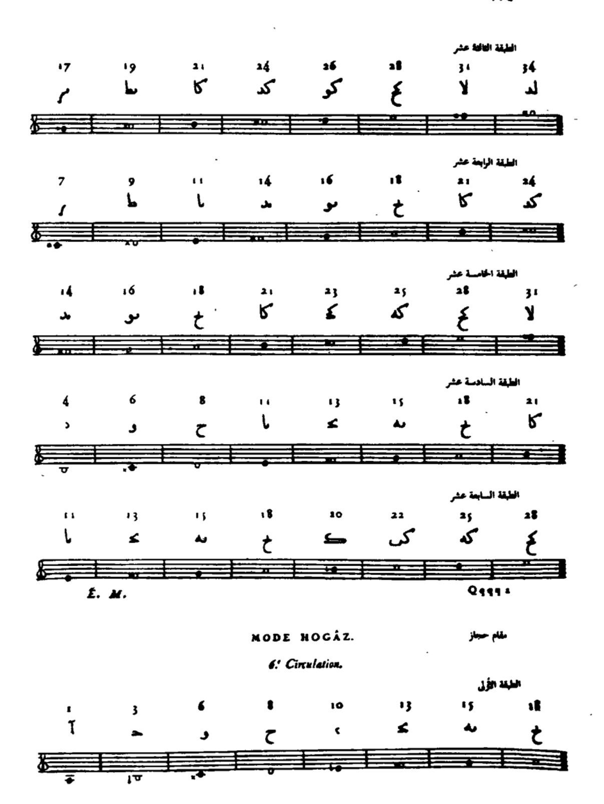
13	15	17	20	22	24	27	30
يج	يه	يز	ك	كب	كد	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	5	7	10	12	14	17	20
ج	ه	ز	ي	يب	يد	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	12	14	17	19	21	24	27
ي	يب	يد	يز	يط	كا	كد	كز



الطبقة الثالثة عشر
17 19 21 24 26 28 31 34
يز يط كا كد كو كح لا لد
الطبقة الرابعة عشر
7 9 11 14 16 18 21 24
ز ط يا يد يو يح كا كد
الطبقة الخامسة عشر
14 16 18 21 23 25 28 31
يد يو يح كا كج كه كح لا
الطبقة السادسة عشر
4 6 8 11 13 15 18 21
د و ح يا يج يه يح كا
الطبقة السابعة عشر
11 13 15 18 20 22 25 28
يا يج يه يح ك كب كه كح
É. M.
Qqqq 2
MODE HOGÂZ.
مقام حجاز
6.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 3 6 8 10 13 15 18
ا ج و ح ي يج يه يح

الطبقة الثانية

8	10	13	15	17	20	22	25
ح	ي	يج	يه	يز	ك	كب	كه

الطبقة الثالثة

15	17	20	22	24	27	29	32
يه	يز	ك	كب	كد	كز	كط	لب

الطبقة الرابعة

5	7	10	12	14	17	19	22
ه	ز	ي	يب	يد	يز	يط	كب

الطبقة الخامسة

12	14	17	19	21	24	26	29
يب	يد	يز	يط	كا	كد	كو	كط

الطبقة السادسة

2	4	7	9	11	14	16	19
ب	د	ز	ط	يا	يد	يو	يط

الطبقة السابعة

9	11	14	16	18	21	23	26
ط	يا	يد	يو	يح	كا	كج	كو

الطبقة الثامنة

16	18	21	23	25	28	30	33
يو	يح	كا	كج	كه	كح	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	8	11	13	15	18	20	23
و	ح	يا	يج	يه	يح	ك	كج

الطبقة العاشرة

13	15	18	20	22	25	27	30
يج	يه	يح	ك	كب	كه	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	15	17	20
ج	ه	ح	ي	يب	يه	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	12	15	17	19	22	24	27
ي	يب	يه	يز	يط	كب	كد	كز

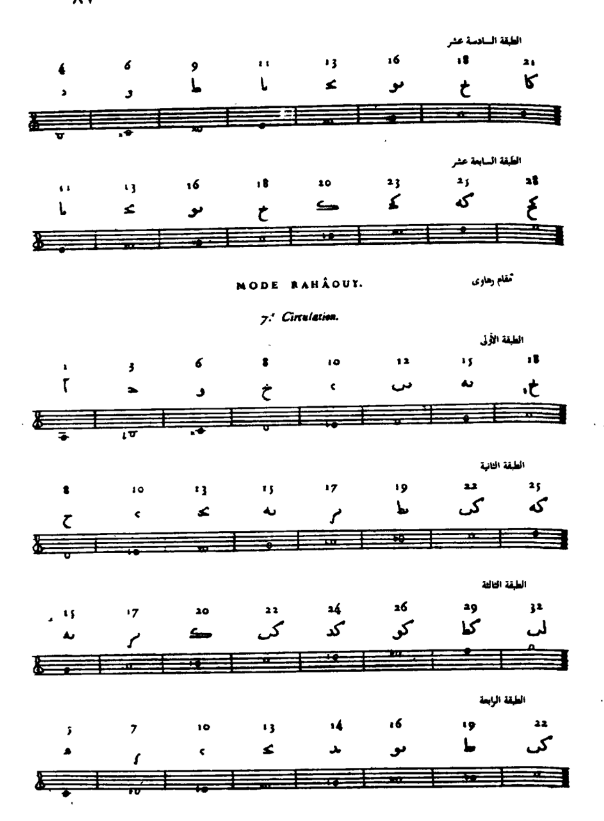
الطبقة الثالثة عشر

17	19	22	24	26	29	31	34
يز	يط	كب	كد	كو	كط	لا	لد

7	9	12	14	16	19	21	24
ز	ط	يب	يد	يو	يط	كا	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	16	19	21	23	26	28	31
يد	يو	يط	كا	كج	كو	كح	لا


الطبقة السادسة عشر
4 6 9 11 13 16 18 21
الطبقة السابعة عشر
11 13 16 18 20 23 25 28
مقام رهاوى
MODE RAHÂOUY.
7.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 3 6 8 10 12 15 18
الطبقة الثانية
8 10 13 15 17 19 22 25
الطبقة الثالثة
15 17 20 22 24 26 29 32
الطبقة الرابعة
5 7 10 13 14 16 19 22

الطبقة الخامسة

2	14	17	19	21	23	26	29
ب	يد	يز	يط	كا	كج	كو	كط

الطبقة السادسة

2	4	7	9	11	13	16	19
ب	د	ز	ط	يا	يج	يو	يط

الطبقة السابعة

9	11	14	16	18	20	23	26
ط	يا	يد	يو	يح	ك	كج	كو

الطبقة الثامنة

16	18	21	23	25	27	30	33
يو	يح	كا	كج	كه	كز	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	8	11	13	15	17	20	23
و	ح	يا	يج	يه	يز	ك	كج

الطبقة العاشرة

13	15	18	20	22	24	27	30
يج	يه	يح	ك	كب	كد	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	5	8	10	12	14	17	20
ج	ه	ح	ي	يب	يد	يز	ك

الطبقة الثانية عشرة

27	24	21	19	17	15	12	10
كز	كد	كا	يط	يز	يه	يب	ى

الطبقة الثالثة عشر

34	31	28	26	24	22	19	17
لد	لا	كح	كو	كد	كب	يط	يز

الطبقة الرابعة عشر

24	21	19	17	14	12	9	7
كد	كا	يط	يز	يد	يب	ط	ز

الطبقة الخامسة عشر

31	28	26	24	21	19	16	14
لا	كح	كو	كد	كا	يط	يو	يد

الطبقة السادسة عشر

21	18	16	14	11	9	6	4
كا	يح	يو	يد	يا	ط	و	د

الطبقة السابعة عشر

28	25	23	21	18	16	13	11
كح	كه	كج	كا	يح	يو	يج	يا

MODE ZENKLÁ. مقام زنكلا

1.re Circulation.

1	4	6	8	10	13	15	18
آ	د	و	ح	ي	يج	يه	يح

الطبقة الثانية

8	11	13	15	17	20	22	25
ح	يا	يج	يه	يز	ك	كب	كه

الطبقة الثالثة

15	18	20	22	24	26	29	32
يه	يح	ك	كب	كد	كو	كط	لب

الطبقة الرابعة

5	8	10	12	14	17	19	22
ه	ح	ي	يب	يد	يز	يط	كب

الطبقة الخامسة

12	15	17	19	21	24	26	29
يب	يه	يز	يط	كا	كد	كو	كط

الطبقة السادسة

2	5	7	9	11	14	16	19
ب	ه	ز	ط	يا	يد	يو	يط

الطبقة السابعة

9	12	14	16	18	21	23	26
ط	يب	يد	يو	يح	كا	كج	كو

الطبقة الثامنة

15	19	21	23	25	28	30	33
يه	يط	كا	كج	كه	كح	ل	لج

الطبقة التاسعة

6	9	11	13	15	18	20	23
و	ط	يا	يج	يه	يح	ك	كج

الطبقة العاشرة

13	16	18	20	22	25	27	30
يج	يو	يح	ك	كب	كه	كز	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	6	8	10	12	15	17	20
ج	و	ح	ي	يب	يه	يز	ك

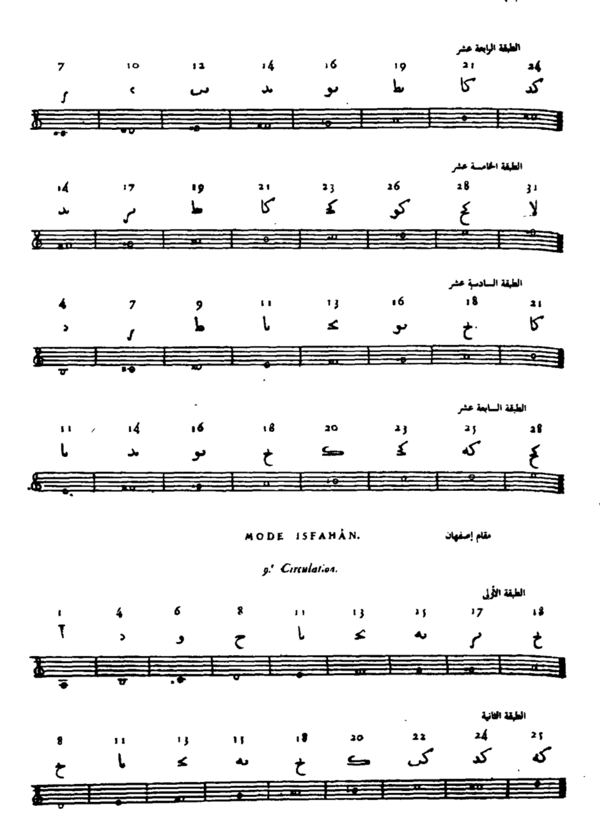
E. M. Rrrr

الطبقة الثانية عشرة

10	13	15	17	19	22	24	27
ي	يج	يه	يز	يط	كب	كد	كز

الطبقة الثالثة عشر

17	20	22	24	26	29	31	34
يز	ك	كب	كد	كو	كط	لا	لد


الطبقة الرابعة عشر
7 10 12 14 16 19 21 24
الطبقة الخامسة عشر
14 17 19 21 23 26 28 31
الطبقة السادسة عشر
4 7 9 11 13 16 18 21
الطبقة السابعة عشر
11 14 16 18 20 23 25 28
MODE ISFAHÂN.
مقام إصفهان
9.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 4 6 8 11 13 15 17 18
الطبقة الثانية
8 11 13 15 18 20 22 24 25

الطبقة الثالثة

15	18	20	22	25	27	29	31	32
يه	يح	ك	كب	كه	كز	كط	لا	لب

الطبقة الرابعة

5	8	10	12	15	17	19	21	22
ه	ح	ى	يب	يه	يز	يط	كا	كب

الطبقة الخامسة

12	15	17	19	22	24	26	28	29
يب	يه	يز	يط	كب	كد	كو	كح	كط

الطبقة السادسة

2	5	7	9	12	14	16	18	19
ب	ه	ز	ط	يب	يد	يو	يح	يط

الطبقة السابعة

9	12	14	16	19	21	23	25	26
ط	يب	يد	يو	يط	كا	كج	كه	كو

الطبقة الثامنة

16	19	21	23	26	28	30	32	33
يو	يط	كا	كج	كو	كح	ل	لب	لج

الطبقة التاسعة

6	9	11	13	16	18	20	22	23
و	ط	يا	يج	يو	يح	ك	كب	كج

E. M.

الطبقة العاشرة

13	16	18	20	23	25	27	29	30
يج	يو	يح	ك	كج	كه	كز	كط	ل

الطبقة الحادية عشرة

3	6	8	10	13	15	17	19	20
ج	و	ح	ي	يج	يه	يز	يط	ك

الطبقة الثانية عشرة

10	13	15	17	20	22	24	26	27
ي	يج	يه	يز	ك	كب	كد	كو	كز

الطبقة الثالثة عشر

17	20	22	24	27	29	31	33	34
يز	ك	كب	كد	كز	كط	لا	لج	لد

الطبقة الرابعة عشر

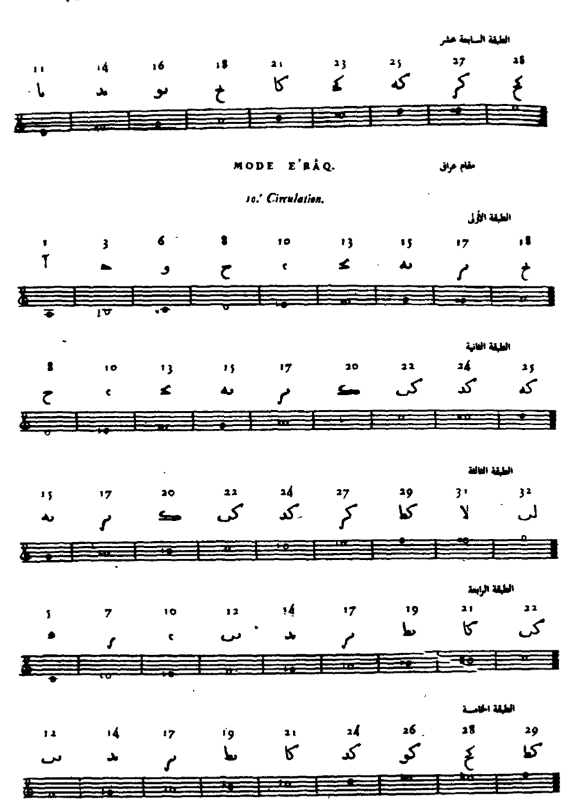
7	10	12	14	17	19	21	23	24
ز	ي	يب	يد	يز	يط	كا	كج	كد

الطبقة الخامسة عشر

14	17	19	21	24	26	28	30	31
يد	يز	يط	كا	كد	كو	كح	ل	لا

الطبقة السادسة عشر

4	7	9	11	14	16	18	20	21
د	ز	ط	يا	يد	يو	يح	ك	كا


الطبقة السابعة عشر
MODE E'RÂQ.
مقام عراق
10.e Circulation.
الطبقة الأولى
الطبقة الثانية
الطبقة الثالثة
الطبقة الرابعة
الطبقة الخامسة

الطبقة السادسة

2	4	7	9	11	14	16	18	19
ب	د	ز	ط	يا	يد	يو	يح	يط

الطبقة السابعة

9	11	14	16	18	21	23	25	26
ط	يا	يد	يو	يح	كا	كج	كه	كو

الطبقة الثامنة

16	18	21	23	25	28	30	32	33
يو	يح	كا	كج	كه	كح	ل	لب	لج

الطبقة التاسعة

6	8	11	13	15	18	20	22	23
و	ح	يا	يج	يه	يح	ك	كب	كج

الطبقة العاشرة

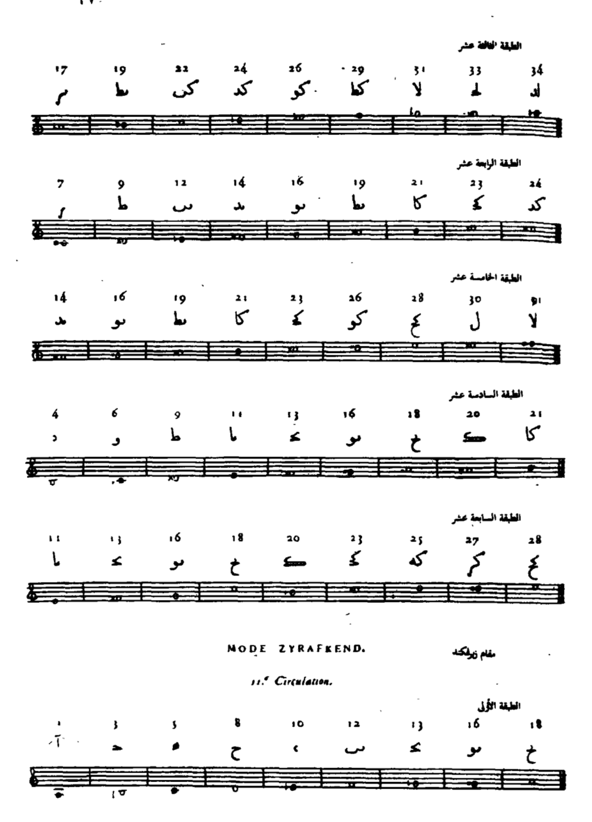
13	15	18	20	22	25	27	29	30
يج	يه	يح	ك	كب	كه	كز	كط	ل

الطبقة الحادية عشرة

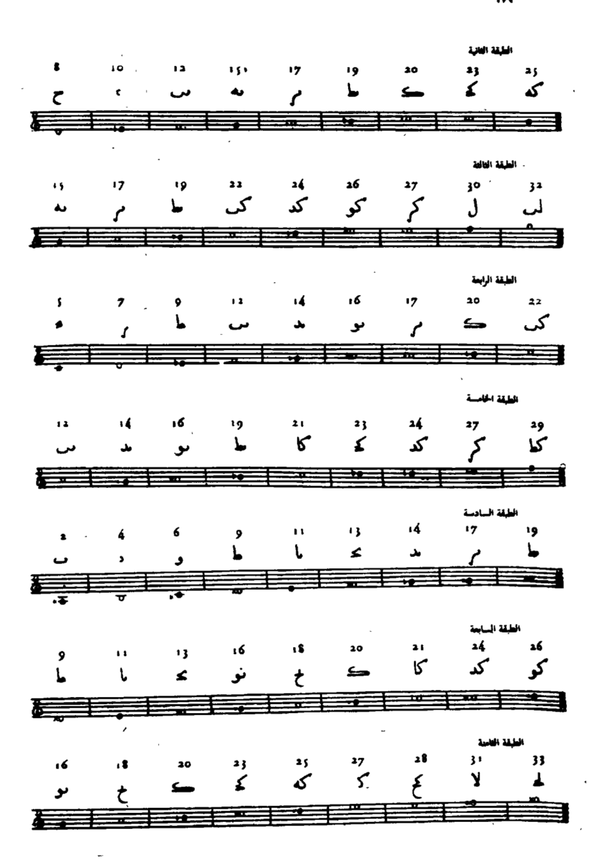
3	5	8	10	12	15	17	19	20
ج	ه	ح	ي	يب	يه	يز	يط	ك

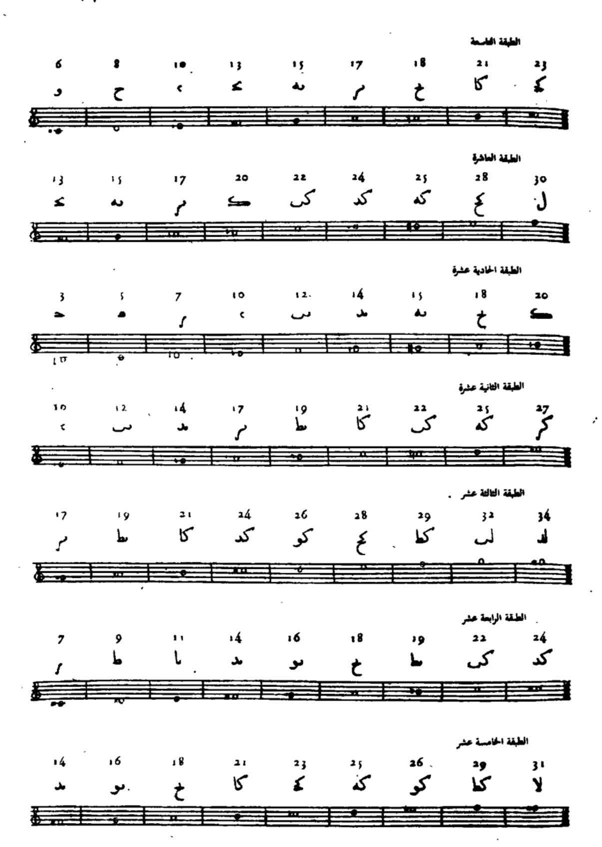
الطبقة الثانية عشرة

10	12	15	17	19	22	24	26	27
ي	يب	يه	يز	يط	كب	كد	كو	كز



الطبقة الثالثة عشر
17 19 22 24 26 29 31 33 34
الطبقة الرابعة عشر
7 9 12 14 16 19 21 23 24
الطبقة الخامسة عشر
14 16 19 21 23 26 28 30 31
الطبقة السادسة عشر
4 6 9 11 13 16 18 20 21
الطبقة السابعة عشر
11 13 16 18 20 23 25 27 28
MODE ZYRAFKEND.
مقام زيرافكند
11.e Circulation.
الطبقة الأولى
1 3 5 8 10 12 13 16 18


الطبقة الثانية
الطبقة الثالثة
الطبقة الرابعة
الطبقة الخامسة
الطبقة السادسة
الطبقة السابعة
الطبقة الثامنة


الطبقة التاسعة
6 8 10 13 15 17 18 21 23
الطبقة العاشرة
13 15 17 20 22 24 25 28 30
الطبقة الحادية عشرة
3 5 7 10 12 14 15 18 20
الطبقة الثانية عشرة
10 12 14 17 19 21 22 25 27
الطبقة الثالثة عشر
17 19 21 24 26 28 29 32 34
الطبقة الرابعة عشر
7 9 11 14 16 18 19 22 24
الطبقة الخامسة عشر
14 16 18 21 23 25 26 29 31

الطبقة السادسة عشر

4	6	8	11	13	15	16	19	21
د	و	ح	ما	يج	يه	يو	ط	كا

الطبقة السابعة عشر

11	13	15	18	20	22	23	26	28
يا	يج	يه	يح	ك	كب	كج	كو	كح

MODE BOUZOURK. مقام بزرك

12.' Circulation.

الطبقة الأولى

1	3	6	8	10	11	14	16	18
آ	ج	و	ح	ي	يا	يد	يو	يح

الطبقة الثانية

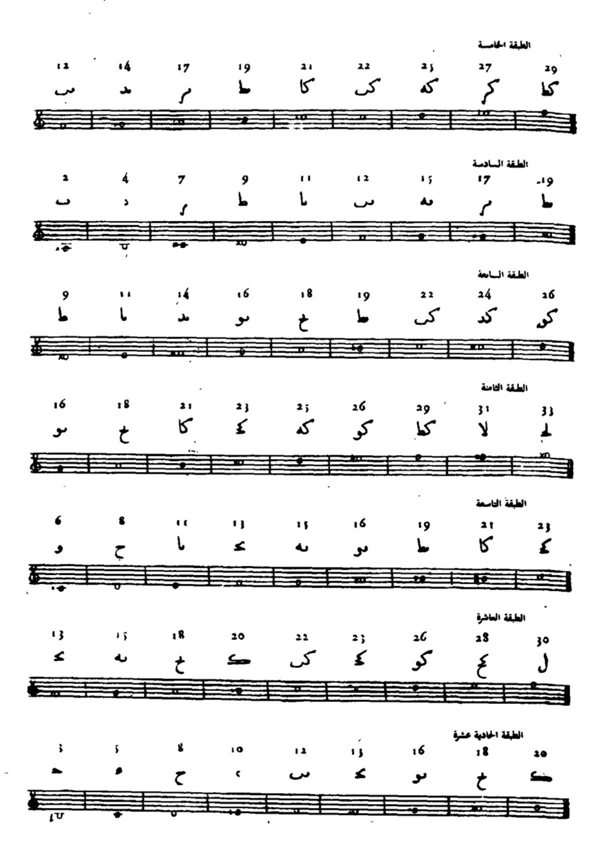
8	10	13	15	17	18	21	23	25
ح	ي	يج	يه	يز	يح	كا	كج	كه

الطبقة الثالثة

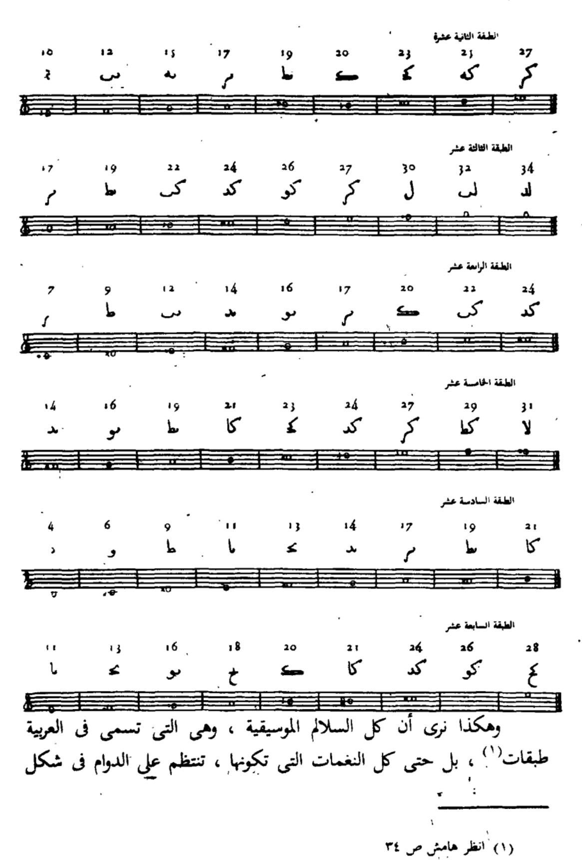
15	17	20	22	24	25	28	30	32
يه	يز	ك	كب	كد	كه	كح	ل	لب

الطبقة الرابعة

5	7	10	12	14	15	18	20	22
ه	ز	ي	يب	يد	يه	يح	ك	كب



الطبقة الخامسة
12 14 17 19 21 22 25 27 29
الطبقة السادسة
2 4 7 9 11 12 15 17 19
الطبقة السابعة
9 11 14 16 18 19 22 24 26
الطبقة الثامنة
16 18 21 23 25 26 29 31 33
الطبقة التاسعة
6 8 11 13 15 16 19 21 23
الطبقة العاشرة
13 15 18 20 22 23 26 28 30
الطبقة الحادية عشرة
3 5 8 10 12 13 16 18 20



وهكذا نرى أن كل السلالم الموسيقية ، وهي التي تسمى في العربية طبقات[1] ، بل حتى كل النغمات التي تكونها ، تنتظم على الدوام في شكل

---

(١) انظر هامش ص ٣٤

تنتظم فى نسبة ٩ : ١٠ ، ولهذا السبب نطلق عليها اسم الصغرى ، بحيث تتجاوز بعض الفواصل التى نسميها أنصاف تونات ، نصف التون ، فى حين لا يبلغ بعضها الآخر نصف التون ، أى أن مساحة الأوليات تبلغ ٥ : ٩ فى حين تبلغ مساحة الأخريات ٤ : ٩[١] . وينتج عن ذلك بالضرورة أن نقر بأن نظام الموسيقى العربية أكثر انتظاما وتماثلا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبعث على الصدمة ، وقد نسارع برفضه بازدراء قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغمون

---

(١) من المعروف أنهم يجعلون ، بموجب افتراضات حسابية تجديدية ، من نصف التون الكبير من ١٥ إلى ١٦ ، ومن نصف التون الصغير من ٢٤ ، ٢٥ ؛ وميزة هذا الحساب أنه يمكننا من أن نتقبل ما هو افتراضى ومحتمل باعتباره أمرا واقعيا ، لكن التجربة لا يمكنها أن تمتد إلى ما وراء ما هو كائن بالفعل ؛ وفضلا عن ذلك ، فسيوجد ، فى هذه الحالة كما فى تلك . نوعان من أنصاف التونات على الدوام ، أحدهما أكبر من نصف التون وثانيهما أصغرَ منه . أما حين نقصر حديثنا على نصف التون الدياتونى ، وهو الوحيد الذى يمكنه أن يدخل فى تكوين ما نسميه نحن بالكوارتة أو الرباعية الصحيحة ، فإننا حين نكونه من بهذين النوعين من أنصاف التونات ، التون الكبير والتون الصغير ، فإنه ينتج عن ذلك ستة أنواع من الكوارتات أو الرباعيات ، تختلف كل منها عن الأخرى فى تركيبها : فتتكون الأولى من نصف تون ، وتون كبير ، وتون صغير ؛ وتون كبير ، وتون صغير ؛ والثانية من نصف تون ، وتون صغير وتون كبير ؛ والثالثة من تون كبير ، وتون صغير ، ونصف تون ، أما الرابعة فتتكون من تون كبير ومن نصف تون وتون صغير ، والخامسة من تون صغير وتون كبير ونصف تون (والسادسة من تون صغير ونصف تون وتون كبير)(*) . وبمعنى آخر فليس بإمكاننا أن نحصل على الدوام ، وعن طريق هذه الفواصل التى رتبت بطرق مختلفة أن نحصل على نفس النسب أو العلامات ولحسن الحظ فإننا لم نضع قواعد ثابتة تحدد استخدام كل واحدة من هذه الرباعيات الصحيحة المختلفة سواء فى الألحان . ميلودى ، أو فى التناغم ، هارمونى . ونحن ننظر إليهن جميعا ، عند الممارسة ، باعتبارهن ينتمين إلى النوع نفسه ، وإلا فإننا سنواجه هؤلاء الذين يمارسونها بصعوبات جمة للغاية ، كما سيصبح الفن منفرا لأولئك الذين لا يدرسونه إلا لمتعتهم الخاصة .

(*) لم توجد فى الأصل ولكن السياق يقتضيها (المترجم) .

العربية أكثر انتظاما وتماثلا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبعث على الصدمة ، وقد نسارع برفضه بازدراء قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغمون على تقبله ، ومهما يكن هذا الاعتراف قاسيا ماسا بكرامتنا ، فإن الحقيقة هى التى تمليه ، ولا نستطيع نحن أن نكتمه ؛ فهل يكون بمقدور ذلك فى عصرنا العامر بالأعاجيب ، أن يدفع رجلا يتحلى بعبقرية شجاعة أن يأخذ على عاتقه أن يجلو عن فن الموسيقى عندنا ، صدأ المبادىء الخاطئة ، والأحكام المسبقة ، وهى بغيضة لاكثر مما نطيق ، تخلفت عن جهالة وبربرية القرون التى تكونت فيها ؛ أيمكن لمثل هذا الرجل حقا أن يعيد إلى الحياة ، حماسة كل الموسيقيين الماهرين حتى يعملوا على إخراج هذا الفن من حيز الدائرة الضيقة التى حصره فى داخلها الروتين ، بشكل عار عن أية مهارة ، وحيث تلاحقه الاهانات من الأذواق الفجة ، وحيث تعذبه النزوات العجيبة التى تمليها (موضة) هوائية ومتقلبة .

الفصل الثانى

عن ممارسة المصريين المحدثين لفن الموسيقى

المبحث الأول

عن قلة اعتياد المصريين المحدثين على التفكير والتأمل فى هذا الفن ، وعن نجاح محاولاتنا الأولى للحصول منهم على بعض أفكار حول قواعد الممارسة ، وعن الانطباعات الأولى التى أحدثتها فينا الموسيقى العربية

لم يحدث إلا بعد جهد جهيد ، وبعد أن امتلأنا ضيقا وتقززا ، أن استطعنا النجاح فى اكتشاف ما تنطوى عليه المعارف الموسيقية عند المصريين : فالأسلوب اللفظى ، والهذر لحد يفوق كل تصور ، عند أبناء هذه الأمة ، والاستطردات التى لا نهاية لها التى تحتشد بها أحاديثهم ، وخروجهم الدائم عن موضوع الحديث — قد أرغمنا — كل هذا — على الجلوس إليهم لساعات طوال ، وفى بعض الأحيان لأيام متعاقبة ، كى نستجوبهم حول الموضوع نفسه ، دون أن نتلقى عنهم إجابة موضوعية واضحة .

وقبل أن نتزود ببعض المخطوطات حول الموسيقى العربية ، وقبل أن يتيسر لنا الوقت الكافى لدراستها ، لحد نستطيع معه أن نفهم بعض شىء منها ، كنا نظن أن الاجابات المراوغة التى يرد بها الموسيقيون المصريون على الأمثلة التى كنا نطرحها عليهم ، حول فنهم ، والحكايات التى كانوا يجدون الفرصة ، على الدوام ، لإلحاقها بهذه الاجابات ، كانت ، من جانبهم ، التفافا ماهرا يستخدمونه بشرف ، حتى لا يجدون أنفسهم ملزمين على القول بأنهم لا يفهموننا ، وبأنا لانستخدم من المصطلحات الفنية ما يكفى لكى ننقل إليهم بدقة أفكارنا . ومع ذلك ، وبعد مضى وقت طويل ، فحين أمكننا أن نعبر عن أنفسنا بلغه الفن (السائدة عندهم) قد تيقنا أن السبب لا يكمن فى ذلك على الاطلاق . فلقد أدركنا أن هذا الأسلوب من جانبهم كان طبيعيا بالنسبة لهم ، كما الهواء الذى يتنفسونه ، وأنهم حين كانوا يتأخرون فى الرد على أسئلتنا فقد كان الأمر ناتجا ، كسبب أوحد ، عن الحيرة التى

يجدون فيها أنفسهم عندما كنا نسألهم ؛ ذلك أنهم ، طبقا لكل الشواهد ، لم يكونوا يتخيلون قط ، أن يتبينوا أسباب ما يفعلون ، أو أنهم سيسألون يوما أن يقدموا تفسيرات له .

وفى الوقت نفسه ، فإننا كى لاندعهم يدركون أننا قد لمسنا جهلهم ، وهو أمر يمكنه أن يقلل من ثقتهم وأن يثبط من عزيمتهم ، بل ربما قد يتسبب فى ابتعادهم عنا ، قد لجأنا إلى التجربة ؛ لكن هذه الوسيلة أصبحت أشد تنفيرا لنا وأكثر استهجانا من جانبنا ، بل لقد كادت تصبح أكثر جدبا من الوسيلة الأولى .

لقد كان يلزمنا ، نحن الذين تعودنا منذ نعومة أظفارنا على لذة الاستماع وتذوق روائع أعمال كبار أساتذة الموسيقى عندنا — أن نتحمل كل يوم ، مع الموسيقيين المصريين ، ومن الصباح حتى المساء ، هذا التأثير المثير للحنق لموسيقى كانت تخرق منا الآذان ، ولألحان متكلفة وجافة وباروكية(*) وحواشى ذات مزاج مسرف وهمجى ، تؤديها أصوات منكورة ، أنفية ، تخلو من كل ثقة ، وتصحبها آلات موسيقية ، نغماتها إما هزيلة ضامرة وصماء ، أو حادة خارقة للأذن — على هذا النحو كانت الانطباعات الأولية التى أحدثتها فينا موسيقى المصريين . وإذا كان التعود قد جعل منها بمرور الوقت أمرا يمكن التسامح فيه ، فإنه لم يستطع قط ، مع ذلك ، أن يجعلها مقبولة من جانبنا طيلة الوقت الذى مكثناه فى مصر .

ومع ذلك ، فكما تصبح بعض المشروبات التى لا نسيغ مذاقها حين نشربها لأول مرة ، أقل تنفيرا مع دوام استعمالنا لها ، بل قد ينتهى بها الأمر فى بعض الأحيان بأن يغدو مذاقها بالنسبة لنا لذيذا ، حين نعتادها بشكل تام ، فإن تعودنا على الاستماع إلى الموسيقى العربية ، وبشكل يتجاوز اعتيادنا لأى شراب لا نسيغه ، كان بمقدوره أن يزيل ، كلية ، النفور الذى كان يعترينا عند سماع ألحان هذه الموسيقى ؛ وقد لاتواتينا هنا الجرأة على التأكيد بأننا واجدون ، ذات يوم ، طربا وجمالا فى شىء كان هو أكثر الأمور تنفيرا لنا ، ومع ذلك فكم من الأحاسيس التى ننظر إليها على أنها

(*) نسبة إلى أسلوب فنى ساد القرن السابع عشر ويتميز بكثرة الزخارف والحركة والحرية فى التشكيل . (المترجم) .

أحاسيس طبيعية ، هى أبعد من أن تكون كذلك ! فالمصريون بدورهم لا يسيغون قط موسيقانا ويرون موسيقاهم جميلة ولذيذة ؛ وهكذا يعتقد كل فريق من جانبه أنه المحق ويدهشه أن يرى أن هناك من يتأثر بطريقة تخالف طريقته . ومع ذلك فمن يدرى أى الفريقين يقف على أرض أكثر صلابة من تلك التى يقف عليها غيره ؛ أما بالنسبة لنا ، فنحن نظن أن الموسيقى الاكثر تعبيرا والأسلس سبيلا ، لا بدلها أن تنال الاعجاب بصفة عامة ، وأن تلك التى لا تستند إلا على جماليات مصطنعة ، وتنهض على مفاهيم لا تعبر عن مشاعر من أى نو ع لاتسطيع أن تحوز إعجابا إلا فى البلدان التى اعتاد فيها الناس على الاستماع إليها . ولقد عرفنا فى مصر أوربيين يمتلئون حسا وذوقا وتفكيرا ، قد أكدوا لنا ، بعد أن اعترفوا بأن الموسيقى العربية فى السنوات الأولى من إقامتهم فى هذا البلد كانت تسبب لهم الكثير من الضجر ، أنهم بعد أن أقاموا فى هذه البلاد ثمانية عشر أو عشرين عاما ، قد اعتادوا على هذه الموسيقى ، لدرجة أنهم يغبطون أنفسهم عليها ، ولدرجة أنهم اكتشفوا فيها جماليات كانوا ، هم ، من قبل — أبعد ما يكونون عن أن يظنوا وجودها فيها : وهكذا فليست هذه الموسيقى إذن باروكية أو همجية بالقدر الذى بدت لنا عليه عند البداية .

وفضلا عن ذلك فلا ينبغى أن ينظر قط إلى ما نقوله هنا عن التأثير الذى أحدثته فينا الموسيقى العربية ، وإلى ما سنقوله عنها فيما بعد ، باعتباره حكما نهائيا نصدره على هذه الموسيقى ؛ فلعل الجهل ، وقلة التمرس ، وتخلف الذوق ، وعجز أصوات المغنين ، بالإضافة إلى رداءة حال الانغام التى تصدر عن الآلات الموسيقية المستخدمة هناك ... لعل كل ذلك قد أسهم أكثر من غيره فى خلق الإحساس الذى شعرنا به . وإن كانت هذه أمور لاتحتاج إلى التأكيد بأنها ، بالأحرى ، هى كل ما يناقض الفن .

ولقد كنا نستدعى الموسيقيين المصريين إلينا كل يوم للاستماع وللاحظة موسيقاهم ، لكن ما صدمنا بصفة خاصة ، أكثر من غيره ، هو أننا لم نستطع قط فى البداية ، أن نستخلص النغمات اللحنية – أى النغمات الأساسية للحن – من بين هذا الحشد المختلط من التنغيمات والزخارف المتضاعفة ، لحد لايمكن تصوره من الغرابة والشذوذ ، والتى كانوا يثقلون بها كاهل غنائهم ؛ ولن نخفى أننا أوشكنا أكثر من مرة أن

نستجيب لغواية العدول عن المشروع الذى اختططناه لمعرفة الموسيقى العربية ؛ بل لقد دنا أن نفعل ذلك لو لم تأت الصدفة ، كما يحدث فى غالبية الأمور فى حالات مشابهة ، لنجدتنا ولتكلّل محاولاتنا بالنجاح فى أقل أوقاتنا توقعا لحدوثها . وإليكم كيف أمكننا أن نكتشف ذلك : لقد اعتقدنا فجأة ، حين غنى لنا أحد الموسيقيين أغنية كان زميل له قد غناها إيانا من قبل ، أننا قد تعرفنا على اللحن ؛ وكان هو فى واقع الأمر اللحن نفسه ، ولكى نستوثق من ذلك فقد جعلناه يكرر لأكثر من مرة ، المقطع (الكوبليه) الأول جملة جملة ، حتى يسهل علينا تدوين النوته الموسيقية ، وحتى نستطيع بعد ذلك أن نقارن لحن غنائه هذا مع اللحن الذى اعتقدنا أننا قد تعرفنا عليه ، وذلك عندما ستواتينا الفرصة للالتقاء بالمغنى الأول لنطلب إليه أن يغنينا الأغنية نفسها ، وسعينا من هذه الزاوية لتدوين كل ما سمعناه بدقة تعادل دقة موسوس متشكك .

وحين انتهينا كررنا اللحن مع دهشة بالغة من جانب الرجل الذى كان قد أملاه علينا ، ذلك أنه قد تجشم كل صعاب العالم كى يحسم رأيه فيصدق ، وقد كان يرى ذلك ضربا من المستحيل ، أن الأنغام تكتب ، وأن بالمستطاع أن نتعلم فى ربع الساعة شيئا يتطلب ، كما أخبرنا ، دراسة تتصل لسنوات عديدة ، ولقد وجد اللحن صحيحا وإن كنا حقا لم نردده بنفس الأداء ، وبنفس التذوق ، وبنفس التعبير الذى أداه هو به ، وهو أمر كان ينظر إليه على أنه شيء هام ، ولكنه ظل يردد دهشة من نجاحنا وإعجابا به : عجايب ! عجايب ![1] أى يالها من أعجوبة . فلم يكن الرجل يستطيع أن يتصور أيه أشكال أمكننا أن نعطيها للنغمات المختلفة من صوته كى نتعرف من بعد عليها ، حتى نستعيد علوها وانخفاضها ، ومدة دوامها أو درجة سرعتها ؛ وكم كان بمقدورنا أن نفسر له كل هذا على الفور ، ولكننا رغبة منا فى إثارة فضوله ، ولكى يظل شغوفا بالبحوث التى كنا نقوم بها ، وحتى نلزمه ألا يهمل فى تقديم شيء من شأنه أن يعاون فى أغراضنا ، وعدناه أننا سوف نجعله ، حالما نصبح أكثر علما بالموسيقى العربية ، قادرا على أن يتعرف وحده إشاراتنا الموسيقية ، ومع ذلك فقد ظل على ظنه ، فيما يبدو ، بأننا قد استخدمنا شيئا آخر بخلاف الوسائل

---

(١) أى عجيب ! وهى تلفظ على هذا النحو طبقا لنطق المصريين المعيب .

البسيطة والطبيعية ، ولم نشأ وقتها أن نضيع وقتنا حتى نبرهن له عكس ظنونه .

ولقد أشاع الرجل هذه الواقعة ، وبقدر من المبالغة ربما ، حتى أن العامة قد تخيلوا أن فى الأمر ضربا من السحر ، وحتى أن الشخصيات الأكثر علما قد تاهوا فى خضم فروض وتخمينات بالغة الغرابة ، وكلها ، أكثر من بعضها البعض إثارة للسخرية ، حتى أن المشايخ أنفسهم ظلوا يسألون الكثيرين من زملائنا حول إمكانية حدوث هذا الأمر ، وحتى أنهم لم يقتنعوا أو يقنعوا إلا عندما علموا منا أنفسنا علام تشتمل وسائلنا ، حتى نعبر بإشارة أو خط واحد نخطه على الورقة ، عن نغمة ما ، مع التغيرات المختلفة التى تكون عرضه لها .

وفى الوقت نفسه ، دفعتنا مغامرة مباغته وخارجة عن المألوف ، صدرت عن واقعة بدت لنا حتى ذلك الوقت بعيدة عن أن تبعث فى حد ذاتها على أية دهشة ، والتى ظنناها معروفة من كل الشعوب التى تتبع نسقا موسيقيا ونظاما يشتمل على المبادىء والقواعد التى تحدد أساليب ممارسة هذا الفن ، دفعتنا هذه المغامرة لان نطلب إلى المشايخ ما إن كانوا قد سمعوا على الاطلاق بوجود علامات أو إشارات تشير إلى النغمات أو لتدوين (نوتة) الموسيقى العربية ؛ ولقد أكدوا لنا جميعا ، مجمعين على ذلك ، أن لا . ومنذ ذلك الوقت تملكتنا الرغبة فى أن نستعلم عن الشيء نفسه من كل العلماء المصريين والعرب الذين أجابوا بالرد نفسه الذى رد به الشيوخ ، بل لقد ذهبنا إلى حد أن طلبنا إلى تجار أتراك من مواطنى القسطنطينية وممن يقطنون القاهرة ، بعض معلومات حول استخدام النوتات الموسيقية فى ممارسة هذا الفن ، فأكدوا لنا أن مثل هذه النوتات لا تستخدم قط فى الممارسة الاعتيادية لهذا الفن فى بلادهم ، بل إنهم يشكّون أن تكون هذه قد استخدمت قط بصفة شائعة ، وبشكل عام فى تركيا ، لكننا لم نستطع أن نعرف أية درجة من الثقة يمكن أن تستحقها هذه الاجابة الأخيرة ، ومع ذلك فقد كان من السهل على الفرنسيين من قاطنى القسطنطينية أن يبددوا ، حول هذه النقطة ، كل شكوكنا .

وحيث قد عكفنا بصفة دائمة ، ونحن فى القاهرة على بحوثنا حول الموسيقى ، وحيث قد باتت لنا صلات معتادة مع الموسيقيين المصريين ؛ فإننا لم نتردد فى أن نستدعى من بينهم ، مرة أخرى ، الشخص الذى كان أول من أسمعنا الأغنية التى

تحدث عنها نتو ، واستعدناه إياها ، ودوناها للمرة الثانية ؛ وبمقارنتنا هذه النسخة بسابقتها ، وجدنا فيما بينهما اختلافات بينة ، ثم استعدنا الأغنية نفسها من كل المغنيين الآخرين .. ودونا فى كل مرة ، وبدقة متناهية نوته غناء كل واحد منهم ، فلم تبد من بين كل هذه النسخ نسختان متطابقتين تمام التطابق فيما بينهما ؛ ونتيجة لذلك فقد حاولنا أن ندون على حدة مقدمة كل هذه النسخ ، كشىء ثابت لا يتغير ، حتى نرى ما إذا كنا سنكتشف بهذه الوسيلة الشكل الحقيقى للحن ، متصورين جيدا أن كل التنويعات التى نجدها عليها إنما تنتمى إلى تذوق كل موسيقى ، وسرعان ما تبينا أننا فى ذلك لم نجانب الصواب . ذلك أننا بعد أن بسّطناها ، بأن جردناها على هذا النحو من الاضافات والحواشى ، وبعد أن أسمعناها على التوالى لكل أولئك الذين غنونا إياها فإنهم قد تعرفوا عليها جميعا دون لبس ، وإن كانوا جميعا قد لامونا على أننا حرمنا اللحن من الزخارف التى كانت تجمله ، ولكنا استرعينا انتباههم إلى أن اللحن البسيط — خلوا من الزخارف والحواشى — هو شخص الغناء نفسه ، وأن هذه الزخارف والحواشى ليست سوى ملابسه وأننا بالتالى ، ورغبة منا فى التعريف بالشخص بطريقة أكثر حميمية ، لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من أن ننحى جانبا كل ما يخفى عن نظراتنا أكثر ملامحة جذبا للانتباه وأكثرها أهمية بالنسبة لنا ، فأقرونا جميعا على هذا الرأى ؛ واتفقنا فيما بيننا على أنهم فى كل مرة يؤدون الموسيقى أمامنا منذ الآن ، لابد لهم أن يسمعونا إياها دون زخارف أولا ، ثم يكون بمقدورهم بعد ذلك أن يزخرفوها بقدر ما يحلو لهم ، شريطة ألا يحول ذلك دوننا ودون التعرف على « شخص » اللحن نفسه .

ومع ذلك فإننا لم نحصل بشكل صارم على ماطلبناه إليهم ؛ فالعادة التى اعتادوها ، وأصبحت جزءا من تكوينهم ، قد جعلت ، بالعكس ، هذه البساطة عليهم مستحيلة ، ولكنهم فى النهاية بذلوا قصارى جهودهم فى أن يعملوا وفق اتفاقنا معهم ؛ وهكذا أصبحت ألحانهم أقل ازدحاما واختلاطا ، وتبيناها ، بدورنا ، بشكل أفضل .

وعن طريق هذه الوسيلة وبمعونة من آلاتهم الموسيقية التى استخدمناها ، أمكننا أن نجعلهم يتفهون على نحو أفضل ماكنا نريد قوله لهم ؛ ولقد كانت لدينا القدرة على أن نأخذ بيدهم حتى يفسروا لنا ماكنا نريد أن نعرفه ؛ ومنذ هذه اللحظة

أصبحت جلساتنا أقل لغوا ومشقة ، وأكثر مجلبة للنفع ، وليس هناك ما يحول بيننا وبين أن نقول أنه إن لم يكن لدينا الكثير مما ينبغى قوله عن ممارسة الموسيقى العربية فى مصر ، فذلك لأن الموسيقيين المصريين لم يكونوا يعرفون عن الأمر أكثر مما قلناه .

وحيث لم يكن هؤلاء الموسيقيون يسترشدون فى فنهم بمبادىء أخرى غير المبادىء التى نقلتها العادة والممارسة إليهم ، فقد كان علينا أن نحدس بأن تقليدا كهذا من شأنه أن يتعرض للسوءات ، بفعل الجهل أوالاهمال ، من جانب الذين قد كانوا لسان حاله والمعبرين عنه منذ قرنين أو ثلاثة قرون ، لدرجة لا يمكن معها أن يستقيم خلال هذه المدة الطويلة دون أن يتناوله تحريف أو انحراف من نو ع ما ؛ ومع ذلك فإننا لم نتوقف عند ذلك طويلا مستسلمين « فى ثقة » ! فقد كان علينا أن نوقن بأن أشياء قد كرستها العادة أو الممارسة ، وليس لدى القوم مطلقا النية بأن يضيفوا إليها بعضا من ابتكار ، لم يكن من شأنها مع ذلك أن تتعرض للتشوية لدرجة لا يبقى معها منها شيء . ولهذا السبب ، لم يكن علينا أن نهمل أية وسيلة من الوسائل يبدو لنا أن من شأنها أن تعيننا على التعرف عليها .

ومهما تكن رتابة أداء الموسيقيين المصريين ، فإن ذلك لم يكن قط مدعاة لازدراء من جانبنا ، بل لقد كان فى وسع ذلك أن يلقى المزيد من الضوء ، أو أن يؤكد أو يطابق ما كانت تعترينا من شكوك ، تجعلنا نتحفظ إزاء بعض ما تقدمه لنا البحوث المخطوطة حول الموسيقى العربية . وفى واقع الأمر ، فلولا هذا الأداء من جانب الموسيقيين المصريين ، ماكنا لنحصل على الأفكار التى اكتسبناها حول ممارسة هذه الموسيقى ، ولما كنا لنستطيع أن نقدّر مطلقا أو أن نحسم معيار درجات أنغام السلم الموسيقى الذى كانوا يستخدمونه ، كما لم نكن لنحصل إلا على أفكار مشوشة حول المقامات وحول الأنغام المستخدمة منها ، ولم نكن لنتمكن من معرفة الاستثناءات أو الاضافات التى استقرت فى قواعد الممارسة ، سواء عن طريق التذوق ، أو بفعل أي دوافع أخرى ، وأخيرا ، فكم كان سيصبح مستحيلا علينا أن نقدم كما نفعل الآن ، أمثلة معروفة جعلت ماكنا نرغب فى التعريف به ، أمرا ملموسا وواقعا .

المبحث الثانى

حول مدى معرفة الموسيقين المصريين فى الوقت الحاضر بنظام الموسيقى العربية

لعل أحد الأسباب الرئيسية التى أدت بالموسيقيين المصريين ألا يفقدوا ، بصفة تامة ، المعرفة بالنظام الموسيقى العربى ، هو أن الجدول الموسيقى لآلاتهم الموسيقية ولكل الآلات الموسيقية الشرقية ، يتكون طبقا لهذا النظام ، ومع ذلك فإن ما يفهمونه منه ، يقتصر على أقل القليل .

وبرغم ذلك فإنهم فى الحقيقة يميزون الدرجات المختلفة للسلم الدياتونى للنغمات ، بأسمائها ، بل يعرفون كذلك أن هناك نغمات وسيطة للنغمات الأولية ، ناهيك عن أنهم كثيرا ما يستخدمونها ، وإن كانوا لا يستطيعون أن يقولوا بشكل صحيح ، ماهى طبيعة ومدى الفواصل أو الأبعاد التى تفصل هذه الدرجات أو الانتقالات بعضها عن البعض الآخر ، ويقتصرون على الاشارة بكلمتى عفق[1] وبقة[2] ، إلى تلك الفواصل الأقل مدى من الفواصل الدياتونية . وفى الوقت ذاته فإنهم يجهلون أن سلمهم الموسيقى ينقسم إلى ثمانى عشر درجة تضم سبع عشرة فاصلة ، كل منها تتكون من ثلث تون وهم يدوزنون أو يضبطون آلاتهم الموسيقية بالوحدات الرباعية والخماسية والثمانية ، لكنهم لا يتفهمون الأهمية الكاملة لهذه الفواصل فى تشكيل نظامهم الموسيقى ، ولا يعرفون أن أربع نغمات دياتونية متعاقبة تحمل اسم بحر فى اللغة الفنية التى تعبرّ بها عن نفسها النظرية العربية للموسيقى ؛ وباختصار فإن مالديهم من أفكار ضئيلة عن فنّهم ، ليست هى بالمنهجية ولا بالمتعقلة ، فهى ليست كما سبق أن لاحظنا سوى نتيجة لممارسة نمطية ولتجربة عمياء .

---

(١) عفق ، كلمة يطلقونها فى الموسيقى بمعنى قطع أو حذف جزء من الفاصلة ، وهى بذلك تقابل الأبتوما aptome عند الاغريق ؛ وعلى هذا يكون لابورد Laborde قد أساء المعنى عندما كتب فى دراسته عن الموسيقى أن هذه الكلمة تشير إلى الإيقاع السريع فى الغناء .

(٢) بقة بمعنى بقية ، وهى تقابل الفاصلة المسماة ليما leimma عند الاغريق .

المبحث الثالث

عن المقامات الموسيقية وضروب الألحان التى يستخدمها المصريون المحدثون عند ممارستهم لفن الموسيقى

كان ينبغي ، كأمر لابد منه ، أن يعرف الموسيقيون المصريون ، وأن يستخدموا كل مقامات الموسيقى العربية ، وكل الطبقات التى يمكن كل مقام أن يشتمل عليها (١) .

ومع ذلك ، ففيما عدا الاثنى عشر مقاما رئيسيا ، وبعض المقامات التى تشتق عنها ، والتى يستطيعون بشأنها جميعا ، أن يؤدوها على طبقة أو على طبقتين فقط ، فهم يكادون لا يعرفون حتى أسماء المقامات الأخرى كما أنهم يشكلون مقام الرست ، الذى يعد بمثابة النمط المحتذى فى النظام الموسيقى ، بالطريقة نفسها التى دوناها فى الأمثلة على تكوين هذه الأنظمة . وهم يشيرون إلى الدرجات الأربع الأولية وإلى الدرجة السادسة بالطريقة نفسها التى تسمى بها هذه الدرجات فى نظرية الموسيقى(٢) ، وإن كانوا يطلقون على الدرجات الأخريات اسم المقام التى تشكل هى قراره أو نغمته الأساسية(٣) . ولتمييز نغمات الوحدات الثمانى (الأوكتاف) الغليظة ، والتى تسميها نظرية الموسيقى باسم أسفل الجذور(٤) عن نغمات الوحدات الثمانى الوسيطة التى تسمى الجذور(٥) فإنهم يضيفون إلى اسم كل

---

(١) انظر الأمثلة التى وردت بالمبحث الأخير من الفصل السابق .

(٢) انظر الأمثلة التى قدمناها عن مكونات النظام الموسيقى .

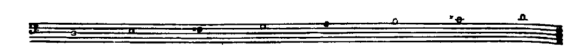
(٣) تلفظ هذه الأسماء على هذا النحو فى اللغة الدارجة فى القاهرة : رست ، دوكا ، سيكا ، جركاه ، نوى ، حسينى ، عراق ، كردان .

(٤) انظر المثالين الواردين فى ص ٣١ ، الفصل السابق ، المبحث السادس .

(٥) انظر المثالين الأول والثانى من ص ٣٢ .

واحدة من هذه النغمات الصفة قب[١] ، ثم يحددون بالصفة جواب[٢] نغمات الوحدات الثمانى العلوية .

مثال



كرداں عراق حسينى نوى جيركاه سيكاه دوكاه رست

وبرغم أن المرء يستطيع أن يؤدى لحنا ما على كل درجات السلم الموسيقى ، لأنغام الطبقات التى تتكون منها دورة كل مقام ، فإن هناك اختيارا كرسته العادة على الأقل ، ما لم تكن المبادىء الموسيقية هى التى تكرسه ، إذ يتحدد هذا الاختيار بفعل الدرجة التى تشغلها فى السلم الموسيقى ، النغمة القرارية التامة ، أى نغمه الأساس الخاصة بكل مقام .

وعندما ينقل السلم الموسيقى لمقام ما على درجة أخرى ، غير تلك التى هى محدودة له فى السلم الموسيقى ، فإنهم يميزون ذلك عندئذ بأن يلحقوا به اسم الدرجة التى استقرت عندها نغمته المقامية ؛ فعلى سبيل المثال ، عندما ينتقل السلم الموسيقى لمقام الرست ، وهو مقام أول درجة ، إلى الثالثة المسماه سيكاه ، فإنهم يطلقون عليه فى هذه الحالة اسم رست سيكاه ؛ وعندما ينتقل سلم النوى على الدرجة الرابعة يسمونه نوى الجركاه .

---

(١) قب ومعناها رئيس أو أمير ، وهى تقابل الكلمة اليونانية « أساس الأساسيات » التى يطلقها الاغريق كذلك على النغمات الأشد غلظة فى نظامهم الموسيقى .

(٢) جواب بمعنى إجابة أو رد . وقد استخدمنا كذلك كلمة جواب لتمييز الوحدات العليا ؛ وكان الأمر يقتضى أن نلفظها بالجيم المعطشة ولكننا نسترعى الانتباه مرة أخرى بألا لا نعبر هنا إلا طبقا لنطق المصريين من أهل القاهرة ، ولذلك فمن واجبنا أن نبقى على الأمور التى نقدمها هنا طابعها المحلى .

وقد يمكن هذه التسميات أن تكون نفس مسمياتنا ، على وجه التقريب ، لو أننا قلنا بدلا من مقام رى كبير ، أو مقام فا كبير ، أو مقام صول صغير ، أو مقام سى صغير الخ ، المقام الكبير للنغمة رى ، والمقام الكبير للنغمة فا ، والمقام الصغير للنغمة صول ، والمقام الصغير للنغمة سى .. الخ ، مما قد يؤدى بشكل مطلق إلى الشيء نفسه ، بل لعله يكون أكثر دقة .

وطبقا لما لاحظناه فى التطبيق ، أى عند الممارسة ، فإن كل مقام يمكنه أن يستقبل ، عرضا ، بعض نغمات خاصة بمقامات أخرى ، وفى هذه الحالة تسمى هذه النغمات بالمركبات[1] ؛ وإضافة هذه النغمات إلى مقام ما أمر تبيحه المبادىء كما أسلفنا[2] ؛ وينتج هذا على نحو ما إثر تنغيم مصطنع ؛ وهى رخصة تتطلب عادة الكثير من المهارة الفنية من جانب الشخص الذى يستبيحها لنفسه ، وإلا فإنه قد يجازف بأن يغير من الطبقة بالرغم منه ، وبأن يفسد المقام ، مما قد يبعث على الصدمة ، إذ سيأتى الانتقال مفاجئا ومباغتا .

وتوجد فى الموسيقى العربية ، كما توجد فى موسيقانا ، قواعد للانتقال من مقام إلى مقام آخر ، أهمها هى التنبيه على الدوام ببعض نغمات تمهيدية ، تهيىء الأذن للتغيير الذى يزمعون إحداثه فى المقام . وهذا الاعداد يتشكل بصفة خاصة من ربط نغمات البحر الذى تقع فيه الدرجة التى يراد أن ينقل إليها السلم ، بنغمات البحر المماثل والمقابل للمقام الذى يراد الدخول فيه ، وبهذه الطريقة يمكن أن نتنقل على التوالى بين كل المقامات ، ثم نعود إلى المقام الذى خرجنا منه ، دون خدش للأذن .

---

(١) مركبات والمفرد مركَّبة بمعنى مضافة ، مدخلة ، مكونة من أجزاء . ولهذا السبب فإنه إذا أريد التنبيه على عازف ما بأن يضيف نغمة ما ، ولتكن الرست على سبيل المثال ، إلى مقام آخر خلافه ، فإنه يقال له ، كما حدث معنا : اركب الرست .

(٢) انظر المبحث التاسع من الفصل السابق حيث قيل : « ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضا من نغماتها فى تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفا » . وسوف تواتينا الفرصة دون شك لكى نسترعى الانتباه إلى تطبيق هذا المبدأ على بعض الأغنيات العربية التى سنقدمها عما قريب .

هذا هو كل ما استطعنا أن نعرفه حول هذه النقطة ، أو بالأحرى هو كل مابدا لنا أنه جدير بأن نوليه أكبر قدر من الثقة ، فى كل ما قاله لنا الموسيقيون المصريون ، وفيما أسمعونا إياه من الموسيقى .

وسنقدم الآن بعض أمثلة لسلم كل من المقامات ، التى بدا لنا أن هؤلاء الموسيقيين يعرفونها بشكل أفضل من غيرها ؛ وقد دوناها بينما كان هؤلاء يؤدونها بآلاتهم الموسيقية ، وسنميز فى ذلك النغمات الرئيسية من النغمات العارضة ، إذ ستكون الأوليات مميزة بدوائر فى حين سنميز الأخريات بكرات سوداء .

أمثلة لطبقة كل واحد من المقامات المعروفة
التى يمارسها الموسيقيون المصريون

الرست وبقية المقامات
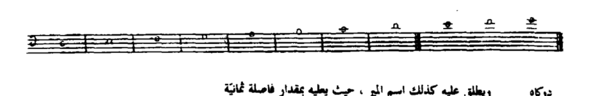
رست

قلب الرست   قب العراق   قب العشيران   قب النوى   قب الجركاه   قب السيكاه   قب الدوكاه   قب الرست

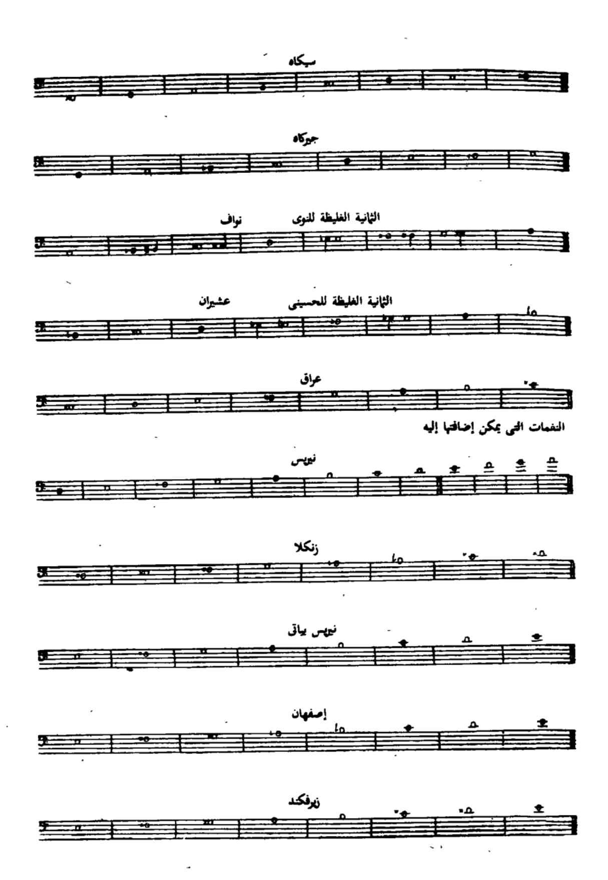


النغمات التى يمكن أن

يرتفع إليها الرست   كردان   عراق   حسينى   نوى   جيركاه   سيكاه   دوكاه   رست



دوكاه   ويطلق عليه كذلك اسم المير ، حيث يعطيه بمقدار فاصلة ثمانية


سيكاه
جهاركاه
الثانية الغليظة للنوى
نواف
الثانية الغليظة للحسينى
عشيران
عراق
النغمات التى يمكن إضافتها إليه
نيريس
زنكلا
نيريس بياتى
إصفهان
زيرفكند

عشاق أو بوسليك

رهاوى

حجاز

حجاز أصفهان

رمل

المبحث الرابع

عن الأغنيات الملحنة
التى يؤديها الآلاتية ، أى الموسيقيون المحترفون ،
باللغة العربية الدارجة

سبق أن عرفنا من قبل فى فرنسا وانجلترا الكثير من الأغنيات العربية فى لغتها الفصيحة ، ولكننا لانظن أنه قد نقلت قط إلى أوربا ، من قبل ، أغنيات بالعربية الدارجة ، مدونه مع لحنها الموسيقى ، لذلك فإن تلك الأغنيات التى سنقدمها هنا ، من بعد ، سيتحقق لها جدارة السبق بالاضافة إلى مالها من جدارة الأصالة . ومع ذلك فإن ما يمنحها قيمة لا تقدر ، هو أننا نوردها هنا مصحوبة بترجمة فرنسية شاء أن يقدمها لها عن طيب خاطر ، وبرجاء منا ، المستشرق الشهير المسيو سلفستر دى ساسى ، مع إثرائه لها بملاحظات نقدية ، سواء حول اللغة أو حول أسلوب وعادات المصريين ، فى كل مرة تهيأت له المناسبة كى يفعل ذلك(*) .

ولقد سبق لنا أن قلنا كيف تبدو ألحان هذه الأغنيات معقدة ومضطربة حين يغنيها الموسيقيون المصريون ، وكم هو عسير أن نستخلص نغمات اللحن وسط ركام الزخارف الغريبة والمتضاعفة لأقصى حد ، والتى يثقل بها هؤلاء كاهل اللحن ؛ ولقد

(*) وزيادة فى الحيطة فقد قمنا بدورنا بترجمة هذه الترجمة الفرنسية نفسها إلى العربية برغم أنها فى الأصل ترجمة لنص عربى ماثل أمامنا . وقد رأينا أن نفعل ذلك بعد تردد طال ، لعدة أسباب ، من بينها ، أننا هنا نقدم رؤية الفرنسيين وفهمهم لنا ، ولأن هذه الترجمة قد تكون عونا لبعض القراء العرب من غير المصريين حيث جاءت هذه الأغنيات باللغة الدارجة لأهل القاهرة فى ذلك الوقت ؛ بالإضافة إلى أن ذلك كان أمرا ضروريا إذا شئنا أن نلم بالتعليقات والشروح التى أوردها لهذه النصوص المسيو سلفستر دى ساسى .

كذلك تعرضت الهوامش المشار إليها والتى جاءت فى الأصل الفرنسى لتغييرات طفيفة تقتضيها عملية النقل إلى العربية لنص فرنسى ، هو بدوره شرح وإيضاح لنص كان فى الأصل عربيا . وستتبين ذلك كله عند تقديم نص الأغنيات المشار إليها ، فيما بعد . (المترجم)

عرفنا كذلك بالوسائل التى استخدمناها لاكتشاف وتدوين النغم البسيط والحقيقى لهذه الأغنيات ، وقدمنا كذلك بيانا بالاحتياطات التى اتخذناها كي نستوثق من دقة نسخنا ، ولهذا السبب فقد كان من السهل علينا أن نقدم هذه الألحان مدونة بهذه الطريقة أو بتلك ، وإذا كنا قد فضلنا الطريقة الأسهل ، فلأنها تبدو فى الوقت نفسه هى الطريقة الأكثر وضوحا ، بالإضافة إلى أن تأثير الطريقة الأخرى لن يكون أقل تنفيرا للعين ، كما هو عليه اللحن نفسه بالنسبة للأذن ، وبالإضافة لذلك ، فلكى يتصور المرء ما هية الزخارف التى وجدنا أن الواجب يقتضى منا أن نحذفها ، فيكفى أن نقول إنها تتمثل فى تحميل الصوت ، بنقله من نغمة لأخرى ، مرورا بكل النغمات الوسيطة أو بتقديم نغمات سريعة متعاقبة ، ومرتعشة ، فى مقطع واحد مع عبور هذه الدرجات أو الانتقالات نفسها ، ثم بعد أن يصل بنا المغنى إلى نقطة الارتكاز فى اللحن ، فإنه يعود يترنم من جديد بصوت مرتعش بزغردات(*) أو توقيعات ، أو يعمد فى أغلب الأحيان لأن يقدم حواشى أخرى ، أو زخارف غير قابلة للتحديد بسبب غرابتها أو شذوذها المسرفين ، وبخلاف ذلك يقوم المغنون بإضافة بعض السوابق أو اللواحق(**) من عندياتهم ، عند نهاية فقرات الغناء (الكوبليهات) ، مضيفين بذلك إلى اللحن كلمات من تأليفهم ، حسبما يتراءى لمزاجهم مثل ياعين ياليل . يالالى .. الخ . مكررين هذه الكلمات عدة مرات بقدر ما يحلو لهم ، لكى يطيلوا من سوابقهم أو من لواحقهم ، وقد وجدنا أن علينا أن نستبعد كل هذه الأشياء التى لا تتصل قط بالفن ، منظورا إليه فى حد ذاته ، ولولا ذلك لتغيرت الأوضاع ، ولوجدنا أنفسنا مضطرين لأن ننسخ هنا كل لحن بالطريقتين اللتين نسخناه بهما فى البداية لأنفسنا ، وقد لا يحمد لنا القراء كثيرا أن أضعنا عليهم وقتا وحيزا مضاعفين ، بسبب عدم استطاعتنا الاقتصاد فيهما ؛ مع أن هذا الاقتصاد فى الوقت والحيز ، أمر لابد منه حتى لا نضطر للتضحية بأشياء أكثر إثارة للاهتمام ، لا يزال علينا أن تتناولها .

(*) الزغردة هى تكرار لحنين بسرعة . (المترجم) . [الاصطلاح الشائع فَرْدَشَة (المراجع)]

(**) وهى جمل أو لوازم موسيقية تسبق الغناء أو تعقبه . (المترجم) .

ولم نستطع أن نعفى أنفسنا ، عند نسخنا الأغنيات التالية ، من أن نستخدم الاشارات التى استخدمناها من قبل ، للإشارة إلى أثلاث التونات الصاعدة وأثلاث التونات الهابطة ولولا ذلك لكان مستحيلا علينا أن نقدم لحن هذه الأغنيات بمثل هذه الدقة الصارمة التى تحقق بها الأمر ؛ بل إن هذه الألحان كانت ستصبح شيئا آخر ، بحيث يستحيل التعرف عليها ، لو لم نكن قد بذلنا أكبر قدر من العناية ، فى ألا نهمل هذه التحوطات التى لا غنى عنها ، أو لو أننا كنا قد استخدمنا مكان أثلاث التونات نصف التون الصغير المستخدم عندنا ، وفى مكان ثلثى التون نصف التون الكبير الذى نستخدمه ، فمهما يكن تأثير ذلك ضعيفا فإنه محسوس بدرجة كافية عند الأداء ، حتى أنه لا ينبغى علينا مطلقا أن نخلط بين ثلث التون (عند العرب) ونصف التون الصغير (عندنا) ، والذى له فاصلة أكبر قوة ، ولا بين ثلثى التون (عند العرب) ونصف التون الكبير (عندنا) ، والذى له فاصلة أقل قوة[١] .

ولقد اكتسبنا ، بخبرتنا الخاصة ، اليقين بأن الميلودى (اللحن) ، يتغير فى

---

(١) يقسم العرب التون مثلما نفعل إلى تسعة أجزاء ، نطلق عليها ، تقليدا للإغريق اسم فاصلات (فاصلة : Comma) ؛ وكل ثلاث فاصلات يشكلن ثلث تون ، إذن فثلث التون أضعف من نصف التون الصغير عندنا إذ يتكون الأخير من أربع فاصلات ؛ كما أن كل ست فاصلات يشكلن ثلثى تون ، وهو أقوى من نصف التون الكبير عندنا ، ذلك الذى لا يشتمل إلا على خمس فاصلات ، وحين نقابل تقسيماتنا للتون بتقسيم العرب له ، معبرين عن الأمر بالفاصلات فسنجد لدينا هذه العلاقة :

التون الواحد : ٩ فاصلات .

$\frac{٢}{٣}$ التون : ٦ فاصلات .

$\frac{١}{٢}$ التون الكبير : ٥ فاصلات .

$\frac{١}{٢}$ التون الصغير : ٤ فاصلات .

$\frac{١}{٣}$ التون : ٣ فاصلات .

وهكذا نرى بوضوح أن نصف التون الكبير أقل قوة بمقدار فاصلة واحدة عن ثلثى التون ، وأن ثلث التون أقل قوة كذلك بمقدار فاصلة عن نصف التون الصغير .

طابعه ، بشكل مطلق ، بمجرد أن نحل واحدة من تقسيماتنا للتون ، فى محل تقسيم للتون ارتضاه العرب .

وقد كنا نظن ، قبل أن نستوثق من أنه توجد فى الواقع ، فى السلم الموسيقى عند هذه الشعوب ، فواصل مشابهة لتلك التى انتهينا من الحديث عنها ، أن التأثير المزعج الذى كان يحدثه فينا غناء الموسيقيين المصريين أو الآلاتية[١] يعود إلى قلة مهارة هؤلاء ، أو إلى رداءة صوتهم ، الذى لم يكن لا بالواضح ولا بالواثق من نفسه ، أو أنه يعود إلى عيب خِلْقى ، جعل أصواتهم وآذانهم خاطئة .

وهكذا ، فعندما كان يتم الأداء بواسطة ثلث التون الصاعدة مع زيادة رافعة ، كنا ندون اللحن بالمقام الكبير ، وعندما كنا نؤديه على هذا النحو أمام صديقنا المغنى كان يرى أننا نغنيه خطأ ، وقد تبينا بأنفسنا أن اللحن الذى نؤديه ذو طابع بالغ الاختلاف عن اللحن الذى يقدمه الآلاتى ، وعندما كنا نستبعد الرافعة يصبح اللحن من المقام الصغير ويقول لنا الآلاتى إننا لم (نمسك) اللحن جيدا ، وكنا فى واقع الأمر حسن بأن اللحن لم يعد له نفس الطابع ، أو نفس اللون ، الذى يعطيه له الآلاتى المصرى عندما يغنيه ، ومهما يكن قد بدا هذا الاختلاف لنا غريباً فقد استوجب الأمر بأن نعترف بضرورته ، لكننا لم نكن نعرف كيف نعبر عنه .

وقد أمكننا فقط عن طريق تفحص الجدول الموسيقى للآلات الموسيقية فى مصر ، وبخاصة تلك الآلات التى ينقسم بعضها إلى ملامس ثابته ، أن نتبين أن النغمات لم تكن تتتابع ، مثلما تتتابع نغماتنا ، على شكل تونات وأنصاف

---

(١) آلاتية ، والمفرد : آلاتى ، وترجمتها الحرفية : العازف على الآلات الموسيقية ؛ إذ يأتى هذا الاسم من كلمة آلات والمفرد آلة . ويسمى الموسيقيون بهذا الاسم لأنهم لا يغنون مطلقا دون أن تصحبهم آلة موسيقية ، ولأن مهنتهم ، فضلا عن ذلك ، هى التعرف على الآلات الموسيقية .

تونات ، وحينئذ أدركنا أن التون يشتمل على أربع درجات ، وثلاث فواصل ، يساوى مدى كل واحدة منها ثلث التون ، واقتنعنا فى النهاية أن هذه الفاصلة التى لم نكن قد استطعنا تقديرها حق قدرها فى غناء صديقنا الآلاتى ، والتى هى أصغر من نصف توننا الصغير إنما هى ثلث التون ، وبعد ذلك أخذت المخطوطات التى تدور حول نظرية الموسيقى العربية تؤكد لنا هذا الاعتقاد ، ولم نتردد فى استخدام علامات جديدة للاشارة إلى الفواصل التى هى أصغر من تلك التى يتكون منها السلم العام لنظامنا الموسيقى ، وفى أن نعطى قيمة أخرى للرافعة وللخافضة اللتين استبعدناهما ، بأن مثلنا بالأولى ثلثى التون الصاعدين ، وبالأخرى ثلثى التون الهابطين ؛ بهذه الطريقة أمكننا أن ندون بدقة كل الألحان التى سمعناها ، ولهذا السبب فإننا نتجاسر على التأكيد بأن ألحان الأغنيات ، التى نقدمها هنا ، تتطابق كل التطابق ليس مع هذا الغناء الخارج عن المعقولية لهؤلاء الذين قد أسمعونا إياها ، وإنما مع اللحن البسيط (الميلودى) الذى يكوّنها ، لكن ما كنا نرغب فى تدوينه ، زيادة على ذلك – لو أن ذلك كان ممكنا – إنما هو نبرة العفوية والرخاوة التى يعبر بها هؤلاء المغنون عن الشهوة الحسية الشائعة فى غالبية هذه الأغنيات ، ومع ذلك فإننا سنتحاشى أن نقدم الشهوانية غير العفيفة ، والتى يحلو لهم أن يضيفوها إلى كلمات فظة ونابية . والتى لا تنفث إلا حبا فاحشا فظا لا حشمة فيه ، بل هو فى غالب الأحيان أمر تعافه النفس [1] .

أغنيات الآلاتية

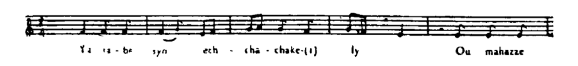
مقام الرست . إيقاع المصمودى

« يبدأ هذا اللحن على الدرجة الثالثة المسماه سيكاه »

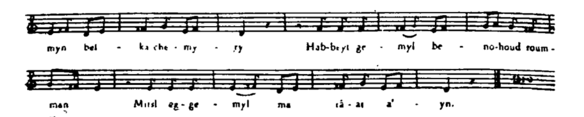
---

(١) هنا ، كما فى مواضع أخرى من الأغنيات ، يلاحظ وجود مقطع صوتى أضافه المغنى من عندياته إلى الكلمة وذلك حتى يجعل الكلمات متوافقة مع اللحن ؛ وفى بعض الأحيان كذلك ، وللدافع نفسه ، تحذف مقاطع صوتية ، كما يمكننا أن نلاحظ و الكلمة الأخيرة من هذا الكوبليه .   (فيوتو) .

حركة معتدلة



رست



(١)

يا لابسين الشيشيكلى(١) ،
ومحزمين بالكشميرى ،
حبيت جميل بنهودرمّان ؛
مثل الجميل ما رأت عينى .

الترجمة « الفرنسية » : (أنتم يا من تلبسون أقمشة محلاة بالورود ، ويامن تلبسون حزاما من الكشمير : لقد أحببت جميلا له صدر يشبه الرمان ، لم تر عيناى ، طيلة حياتى ، مثل جماله)

(٢)

يا أبيض ويا لون الياسمين ،
يالّلى(٢) على الصب لاحظ ؛

---

(١) شيشكْلى ، تحريف للكلمة التركية جِجكلو ، أى المزدان بالورود . (سلفستر دى ساسى) .

(٢) اللى ، كلمة دارجة تقابل كلمة : الذى . (ساسى) .

وحياة عيونك والوجنات ،
أنا أسير اللواحظ .

الترجمة « الفرنسية » : « أنت أيتها البيضاء ، يا من تضارعين لون الياسمين ، أنت يامن تعرفين الحب الذى أكنه ، أقسم بحياة عينيك وخدودك ، أننى عبد لنظراتك » .

(٣)

الخمر[١] والورد الأحمر ،
بيتغزّلوا[٢] فى خدودك ؛
ناديت من عظم وجدى ،
ياشبكتى من عيونك .

الترجمة « الفرنسية » : « الخمر والورد الأحمر يبدوان وكأنهما يتحدثان عن خدودك ؛ وفى ذروة فرحتى النشوانة صحت : آه كم أن عينيك بالنسبة لى شباك لا يمكن تجنبها » .

(٤)

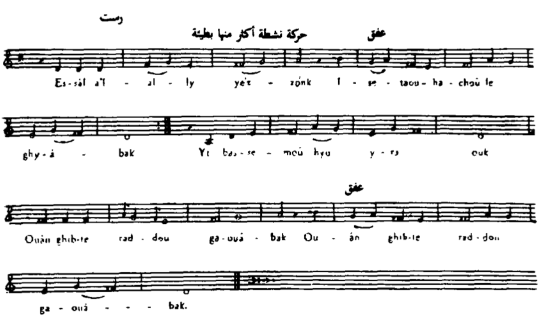
قال لى غزالى أدين جيت ،
وافعل كما تختار فى ؛
وأركبك صدر برمان ،
وتحل ذكة ألفيّة .

---

(١) كلمة الخمر هنا محمولة على معناها المجازى ، وهى تعنى نشوة الحب ، ونار الشهوة التى يتوهج معها لون الوجه . وهذا هو المعنى الذى قدمه لنا المصريون تفسيرا لهذه الكلمة . (فيوتو) .

(٢) يغزلوا بمعنى يتحدثون كما تشقشق العصافير ، أى يقولون غزليات . ويظن السيد ميشيل صباغ أن من الواجب أن تقرأ الكلمة على أنها يغرزوا بمعنى يغرسون ، ولكننى لم أتقبل قط هذا التفسير الذى لا يتناسب مع فكرة الخمر .

الترجمة « الفرنسية » : «فقالت لى غزالتى ، هأنذى[1] : لقد جئت ساعية إليك ، فتصرف معى كما يحلو لك ، سأضعك فوق هذا الصدر الذى يزدان برمانتين ، وستحل حزاما مطرزا وملونا بألف لون[2]»



---

(١) أدين أو أدينى بمعنى هأنذا (أو هأنذى) ؛ ولا يستخدم هذا التعبير إلا فى مصر .
(ساسى)

(٢) دكة أو بالأصح تكة ، كلمة من أصل فارسى ، وتعنى حرفيا القيطان الذى يمر داخل مجرى والذى يستخدم فى ضم أعلى السروال وعقده . أما بخصوص كلمة ألفى والتى ينبغى أن تكتب ألفية فتعنى حرفيا : التى يوجد بها ألف ؛ أى المطرزة بألف لون ؛ ولعلها تعنى كذلك : التى يبلغ ثمنها ألف قرش أسبانى (أى ألف ريال) (سلفستر دى ساسى) .

ملاحظة : أما الدكة أو الديكة كما يلفظها أهل القاهرة فهى عند فقراء الناس تتكون من عصابة من قماش تتفاوت درجة سمكها ، وتمر من مجرى ينتهى به سروال واسع بالغ الطول ترتديه النسوة تحت قميصهن ؛ وهو مفتوح من الأمام ، ويضم بواسطة هذه الدكة التى يعقدونها بصنع حلقتين متقابلتين نترك أطرافهما مدلاة ؛ أما هذه التكة نفسها عند النساء الثريات فتتكون من شريط طويل وعريض مصنوع من موسيلين بالغ النعومة ، مطرز فى العادة بحرير ذى ألوان متنوعة بترتر من الذهب والفضة . وترتدى النسوة الثريات كذلك فوق التكة بنطالا بالغ الطول من الحرير يسمى الشنتيان .
(فيوتو) .

(١)
اسأل على اللى يعزوك[1] ،
استوحشوا لغيابك ؛
يتبسموا حين يروك ؛
وان غبت ردوا جوابك

الترجمة « الفرنسية » : « انشد أخبار من يقدرونك ، ومن يؤسيهم غيابك وتفعمهم رؤيتك بالفرح ، ويستجيبون لطلبك مهما تكن بعيدا عنهم »

(٢)
يابدر ياسهم اللواحظ ،
صابوا الشجى فى فؤاده ؛
جُدْ له بقبلة من فمك ،
يشفى ويبلغ مراده

الترجمة « الفرنسية » : أيها (الجمال الشبيه بـ) القمر فى تمامه ، إن سهام عينيك قد أصابت الشقى وأدمت قلبه ، فاسمح له بقبلة من فيك ، وبذلك يشفى وتتحقق أمانيه»

(٣)
أهيف طاف بالكؤس ،
وجهه أخجل الشموس ؛
ثغرة باسم النفوس ،
جمع الشهد والمدام .

الترجمة « الفرنسية » : « جميل رشيق القوام ، حمل الكئوس وطاف بها ، وقد جعل وجهه (الجميل) الشمس تحمر خجلا ، إن فمه

---

(١) اللى ، كلمة دارجة تقابل هنا كلمة : الذين (ساسى) .

يأسر النفوس ، فهو يجمع بين حلاوة العسل وطلاوة الخمر » [١] .

(٤)

عَلّنى ببنت الكروم ،
شَادن من بنى الكرام ؛
خمرة تذهب الهموم ،
كم فتى حبها وهام .

الترجمة « الفرنسية » : « إن شادنا (نوع من الأيائل) ينحدر من سلالة كريمة ، قد قدّم إلى[٢] عصير العنب ، هى الخمرة التى تبدد الهموم ، آه . كم أحب هذه الخمر آخرون ، وكم أصابهم بسبب حبها الجنون » .

أغنية من المبروك

« اتخذت شكل الغناء العزلى على يد المصريين » [٣]

---

(١) يكاد الأمر يقتضى منا على الدوام أن نحمل على المعنى المجازى ، كل التلميحات التى تتصل بالخمر أو الكروم ، ذلك أن الشعراء العرب لا يكفون ؛ برغم تحريم الدين الاسلامى لشرب الخمر ، عن استخدام هذه التعبيرات فى غالبية الأحيان للإشارة إلى اللذة الحسية أو إلى الشىء الذى يتسبب فيها أو يوحى بها ، وعلى هذا النحو ، ينبغى كذلك أن نفهم كلمات : الخمر ، بنت الكروم ... الخ . (فيوتو) .

(٢) من الجدير بالذكر أن نلاحظ هنا ، وبصفة عامة ، فى هذه الأغنية ، وفى الأغنيات التى تليها أن الأمر يتصل بمعشوقة أو حبيبة برغم مجىء الكلمات التى تتصل بشخص المحبوب ، فى صيغة المذكر ؛ ذلك أن الشرقيين طبقا للعادة التى اعتادوها بأن لا يتحدثون قط عن نسائهم ، يحلون المذكر فى محل المؤنث عند الحديث . (سلفستر دى ساسى)

(٣) ألفت هذه الأغنية أثناء إقامتنا بمصر ، ولكن لحنها كان شائعا من قبل ، وكان يؤدى مع كلمات أخرى . وقد نقل هذا اللحن إلى مصر ، طبقا لما قيل لنا ، عن طريق تجار يونانيين . ويحتمل أن يكون التحريف قد نال منه قبل انتقاله إلى مصر ؛ ذلك أن العبارات التى يلاحظها المرء فيه لا تنتمى قط إلى أذواق المصريين ولا تتفق مع أساليبهم الموسيقية .

مقام رست

(١)
ياعاذلى خلينى (تكرر) ،
حب الجميل كاوينى (تكرر) ؛
ع « الجمر لو يسلينى ،
بالروح أنا ما أسلاه ؛
يا تمر تمرتين
يا كويستو يا بونو[١] .

الترجمة « الفرنسية » : « أيها الرقيب المتعنت ، إليك عنى ؛ فحب

---

(١) تتفق عبارة : يا تمر تمرتين مع النغمات :
ميرون تون – تون – تون – ميرونتين .
ولهذا فإننى استنتج أن من الواجب أن نكتب عبارة باكويستو يابونو على النحو التالى (والترجمة هنا بتصرف يقتضيه الحال) :

Ya Koueys Sitoya Bono

بمعنى : أوه ! كم هو لطيف هذا المواطن (ستوايان ، Citoyen) بونو ، فكلمة ستوايا Sitoya هى فى رأيى تحريف لكلمة Citoyen (ستوايان) وأن بونو Bono هو اختصار أو تحريف لاسم القائد العام بونابرت . (سلفستر دى ساسى) .

مقام الرست

هذا الجميل قد أهلكنى ؛ فلو أن شاء أن يذيبنى فوق جمرات الفحم الملتهبة ؛ كلاّ فحتى لو ذهبت فى ذلك حياتى ، فلن أكف عن التعلق به ... يا تمر » .

(٢)

وجه الجميل بينور [١] (تكرر) ،
جل الذى قد صور (تكرر) ؛
وأنا عليه بدور ،
شرع الهوى وياه[٢]
يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : «وجه هذا الجميل ينشر ضوء النهار ، المجد لخالقه ، سألجأ معه لكل قوانين الحب حتى أحصل على الأنصاف من قسوته .. يا تمر »

(٣)

الساق مثل اللولى[٣] (تكرر) ،
والشنتيان دابولى (تكرر) ؛
لما سكر[٤] حله لى .

---

(١) بينور : الباء التى تبدأ الكلمة هى نوع من أداة تسبق الجزء الثابت من الكلمة ؛ وتوضع فى الاستعمال الدارج قبل أشخاص أفعال الماضى المبهم لكى تعطيه دلالة الحاضر ؛ ونفس الحال مع كلمة بدور وأصلها بأدور التى تقوم مقام أدور (بمعنى أبحث) .
(سلفستر دى ساسى) .

(٢) وياه والمقصود هنا : معه . انظر مؤلفنا Chrestomathie arabe ، الجزء الثالث ، ص ٣٤٤ . (ساسى)

(٣) لولى ، فى موضع : لؤلؤ أو لؤلؤة . (ساسى)

(٤) سكر (بكسر السين فالكاف) ، وتعنى هنا خصوصا الانتشاء من الخمر ؛ ولابد أن نفهم الأمر هنا على أنه نشوة الحب . وهذا التعبير نتيجة طبيعية للملاحظة التى سبق أن سقناها عن كلمتى خمر وكروم الخ ، والتى أوردناها فى هوامش الأغنية السابقة (الهامش رقم ١ ، ص ١٣١) (فيوتو)

ولعبت أنا وياه .
ياتمر .

الترجمة « الفرنسية » : «فخذها مثل لؤلؤة (أى له بياض اللؤلؤة) ؛ أما بنطلونها فمن الدابولى [1] وعندما بلغت حالة النشوة ، فكيت حزامها وتسريت معها ...يا تمر »

(٤)
قوام حبيبى مايس (تكرر) ،
وجفن عينه ناعس (تكرر) ؛
ما احلاه فى الملابس ،
والله جميل تياه[2]
ياتمر .

الترجمة « الفرنسية » : «محبوبتى دقيقة القوام ، ورموش عينيها تطبقان فى نعاس : كم تجملها المفاتن حين ترتدى ملابسها ؛ بحق الله . يا لمحبوبى من جميل فخور ولطيف . يا تمر »

(٥)
ياالابس الليمونى (تكرر) ،
عُذَالى فيك لامونى (تكرر) ؛
نانا جفا يا عيونى[3] ،

---

(١) هو نوع من قماش خفيف من الحرير والقطن ، مخطط بألوان عدة ، ويصنع فى دمشق . (ساسى) ؛ والحديث هنا يدور حول الشنتيان الذى سبقت الاشارة إليه فى الهامش رقم ٢ ، ص ١٣٠ . (فيوتو)

(٢) كلمة تياه تعنى فى وقت معا : شيء من الفخار والتباهى ، ومن الرقة والدلال (سلفستر دى ساسى)

(٣) نانا أو نانه ، كلمة من اللغة الدارجة فى مصر ، تعبر عما تعنيه كلمة :كفى بالعربية الفصحى . (ساسى)

لك ثغر ما أحلاه .

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنتِ يامن ترتدين ملابس من قماش برتقالى اللون ، لقد لامنى الغرماء على حبى لك ، آه يا عينى ، كفى إبداء للقسوة معى ، كم أن لفمك مفاتن تعز على الوصف . يا تمر . »

(٦)

الحب قاسى وله ناس (تكرر) ،

أعيا الطبيب المداوى (تكرر) ؛

يا مُدّعى الحب قل حاس[١] ،

هِياً [٢] المحبة دعاوى ؟

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « الحب قاس ، وهناك من بين من جرحهم الحب أناس لم تُجْدِ معهم عناية وعلاج الطبيب المعالج ، وأنت يامن تتظاهر بحب لا تشعر به : كفى ، فالحب ليس موضوعا للتبجح ولمزاعم لا جدوى منها . يا تمر »

(٧)

يا من يجى يتفرج (تكرر) .

---

(١) حاس ، كلمة من اللغة العامية وتعنى : ابتعد ، انسحب . فمثلا إذا ما وقع رجل فى أيدى أناس يسيئون معاملته وصرخ ينادى من ينجده ، فإن من يأتى لنجدته سيصبح فيمن يسيئون معاملته : حاس عن فلان . (سلمى)

وهذه الكلمة التى يلفظونها حوش فى اللغة الدارجة لأهل القاهرة تستخدم فى غالبية الأحيان بمعنى : ارجع ، ابتعد أكثر مما تستخدم لمعنى آخر . وقد بدا لنا أنهم عادة لا يستخدمون هذا التعبير إلا بدافع من الازدراء ، أو على الأقل بفعل الفة بالغة . (فيدتو)

(٢) أحللت كلمة ليس محل كلمة هيا التى نقرؤها فى النص الأصلى إذ بدت لنا عديمة المعنى ؛ ولعله قد أريد أن تكتب كلمة هل ؛ أى : هل الحب مجرد مزاعم أو ادعاءات (والترجمة بتصرف يقتضيه السياق كما أننا أبقينا على كلمة هيّا لوضوح معناها بالنسبة لنا ولمطابقتها للحال أكثر من كلمة ليس . (المترجم)

على نهود بمدرج[١] (تكرر) ؛
سيدى الحليوه جِرج ،
ما حدشى يعلاه [٢] .
يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنت يامن تجول بعينيك فوق هذا الصدر وهذا الشعر المتموج : إن معشوقتى ، موضع حبى ، قد رفضت أن يتجاسر كائن من يكون على أن يلمسها ، يا تمر »

(٨)
محبوب قلبى جانى (تكرر) ،
بورد خده جانى (تكرر) ،
ولحبه ألجانى ،
والله جميل تياه .
يا تمر .

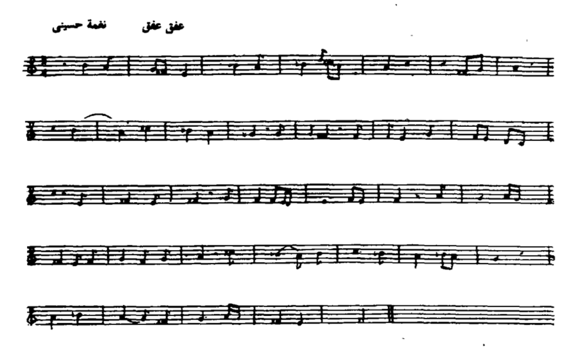
---

(١) يرى السيد مشيل صباغ أنه ينبغى القول ! على جبين بمدرج ، أى فوق جبهة صفف الشعر عليها بعناية . وقد وجدت فى نبذة من ترجمة ايطالية أن المعنى هو : بنهود وبشعر مصفف ؛ وهو ما يجمع بين هذين المعنيين . وقد أخذت بهذه الترجمة . (ساسى)

(٢) ما حدش بمعنى لا أحد ، بإضافة حرف الشين ، وهو يأتى من شى بمعنى شىء ، وذلك فى غالبية الأحيان ، فى اللغة الدارجة ، عند تكوين الجمل الاستفهامية والمنفية . (سلفستر دى ساسى) . وهذا التعبير فى اللغة الدارجة يعنى نفس ما تعنيه كلمة nemo فى اللاتينية وكلمة personne بالفرنسية بمعنى لا أحد ؛ وأخيرا فإنها تعنى باللغة الدارجة : كائنا ما كان ، أو كائنا من يكون طبقا لمقتضى الحال . وقد استوثقنا من صحة ذلك من الاجابة التى قدمها لنا واحد من أمهر النحاة فى القاهرة حين سألناه عما تعنيه الشين أو كلمة شى التى تضاف عادة فى اللغة الدارجة عند نهاية الكلمات العربية فأجاب « بأن الشين هى اختصار لكلمة شىء فى حالة تشبه للمعنى : كائنا من يكون » ومن جهة أخرى فإن هذا التفسير يتطابق مع المعنى الذى يقدمه المسيو سيلفستر دى ساسى لكلمة ماحدش . ويستطيع المرء فى الواقع ، وبدون أن يعرف المعنى العربى أن يترجم كلمة شى أو الشين فقط إلى المعنى كائنا من كان أو كائنا من يكون ، فى كل مرة تضاف فيها هذه الكلمة ، فى اللغة الدارجة ، إلى نهاية الكلمات . (فيوتو) .

الترجمة « الفرنسية » : « قد جاء يرانى من يهواه قلبى ، بورود خديه ، فأرغمنى أن أوقف عليه حبى ؛ بحق الله كم هو جميل فخور ورقيق ذو دلال . يا تمر »

مقام عشاق



(١)

شجنى يفوق على الشجون ،

يا مايسا فضخ الغصون ،

وصل الحبيب متى يكون ،

لمتيم(*) قلق الجفون(١) .

(*) فى الأصل لتميم .. الخ ، ولعله خطأ فى النقل لأن الكسر فى الوزن والاضطراب فى المعنى بالغا الوضوح كما كانت يا مايسا فى الأصل يا مايس والخطأ النحوى واضح كذلك .

(المترجم)

(١) يبدو أن الآلاتى قد أضاف بعد البيت الأول كلمات : يا عينى على الشجون .

(فيوتو)
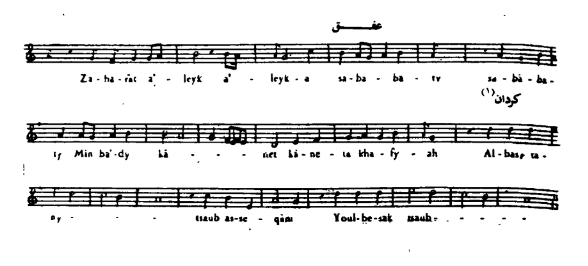
الترجمة « الفرنسية » : « لقد تجاوز ضيقى كل حد ، أنت يا رهيف ، يامن تميل بفعل حركاته الرشيقة الأغصان الحنون ، متى يتم وصالى بمعشوقتى ، حتى أضع نهاية للعذابات التى سلبت الراحة من جفنى »

(٢)

قسما به وحياته ،
وبما حواه من الفنون ،
إن زارنى متسترا ،
قرت بزورته العيون ،

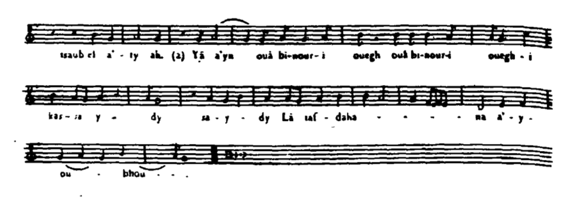
الترجمة « الفرنسية » : « أقسم بالمحبوب الغالى وبحياته ، وبكل ماله من مواهب : أنه إذا مازارنى خفية فستبهج رؤيته عينى وستفعمهما بالسرور »

مقام نيروز جركاه



(١) يدخل اللحن هنا فى مقام الكردان ، وهو مقام ذو وحدة ثمانية حادة من مقام الرست . وإذ خشى الآلاتى الذى أملانا هذه الأغنية ، والتى كررناها عليه بعد أن نسخناها أن نتمكن من تدوين نوتة هذا الفاصل بدقة ، فقد صاح بنا ، كأنما رغما عنه ، فى اللحظة التى بلغنا فيها هذا الموضع : اربط الكردان ؛ ولدهشته الشديدة لم يكن قد فاتنا أن نربط الكردان .

(فيوتو)



(١)

ظهرت عليك صبابتى ،

من بعدِ كانت خافية ،

ألبستى ثوب السقام ،

يلبسك ثوب العافية .

الترجمة « الفرنسية » : « إن حبى الذى احتفظت لك به خافيا لوقت طويل ، قد بان فى النهاية لعينيك . لقد غطيتنى بثوب كتابة قاتل ، فهل لك أن تتدثر بثياب الصحة التامة »

(٢)

ولقد أتى لك عاشقا

يرجو وصالك شافيه

فبنور وجهك سيدى

لا تفضحنّ عيوبه

الترجمة الفرنسية : « ولقد سعى حبيبك إليك ، يدفعه الأمل فى أن يجد شفاءه فى بهجة ما يحب ؛ فيا معشوقة قلبه ، إنه يستحلفك بضياء وجهك ألا تفضحى نقاط ضعفه » .
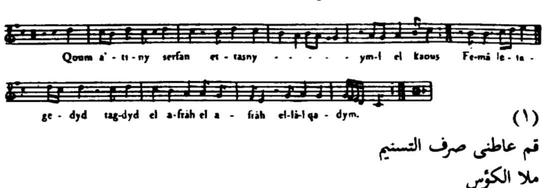
---

(١) الجزء الباقى ، بدءا من كلمة يا عين التى أضافها على نحو ما يحدث فى غالبية الأحيان ، مستعار من الكوبليه الثانى ؛ لكن يكاد يصبح من الصعب أن نتعرف على البيتين الأخيرين ، بفعل الطريقة التى قيلا بها ، وقد نقلناهما إملائيا بأمانة تامة .

(فيوتو)

مقام عراق

TON D'E'RÂQ.



(١)

قم عاطنى صرف التسنيم
ملا الكؤس
فما لتجديد الأفراح
إلا القديم
واسْعَ بها ياصنو الريم
سعى العروس
ومُرَّ فينا بالأقداح
مرّ النسيم

الترجمة الفرنسية : « انهض وأعطنى خمر نجوم الذُّرى ، واملأ بها كأسى ؛ فليس بمقدور شىء أن يؤجج مسراتى من جديد إلا خمر معتقة . فيا ابنة غزالة حنون قدمى ، لنا هذا الرحيق على نحو ما تفعل كاعب تزوجت حديثا ؛ مرّرى الكأس بيننا ، وليكن مرورها فى رقة الأنسام » .

(٢)

راح بها عهد التكليم
ضمن الطروس
مشحونة منها الألواح
قبل الكليم
تعيد فى الأكباد الهيم
وفى النفوس
من قبل نشأت الأوراح

روح النعيم[1]

الترجمة الفرنسية : « تذكرنا الخمر بلقاءات الرب بموسى ، وتوحى بكلمات جديرة بأن تدون فى الكتب (المقدسة) ، فقبل مجىء هذا النبى كانت الألواح زاخرة بالفعل بالخطابات التى أوحى بها هذا الرحيق الثمين ؛ فهو يعيد الحياة إلى القلوب وإلى العشاق المساكين بأن ينفخ فى الأرواح بعضا من الفرح ؛ وهذه السطوة المقدسة قد أخذ هذا الرحيق يمارسها حتى من قبل أن تبعث نفخة الخالق ذواتنا الفانية » .

(٣)

باكر إلى الروض الممطور
وقت الصباح
فقد أتانا بالنوار
فصل الربيع
والطل كالدر المنثور
بالمسك فاح
والغيث قد عمّ الأقطار
غيث مريع

الترجمة الفرنسية : « بادر بالتوجه فى الصباح الباكر إلى هذه الحديقة التى ترويها مياه السماء ، فقد جاء الربيع يصحبنا بالورود ؛ أما قطرات الندى ، الشبيهة بلآلىء منتثرة ، فتفوح منها رائحة المسك ، وتحيل كل الأرض إلى مرعى تكسوه خضرة يانعة » .

---

(١) هذا المقطع بالغ الغموض ، وقد اضطررت لاجتزائه كى أقدم التلميحات التى تعبر عنها كلمات : التكليم ، الألواح ، الكليم ، وهى تتصل جميعا بأحاديث موسى مع الرب وبألواح الشريعة . أما الجزء الثانى من المقطع نفسه فيشير إلى خلق الانسان ، الذى دبت الحياة فى جسده بفعل نفخة من الله ؛ وهو يتضمن مبالغة ، أو تطرفا فى التعبير ، مبالغا فيه للغاية ، من ذلك النوع الذى يسميه العرب : غلو وإغراق .

(سلفستر دى ساسى)
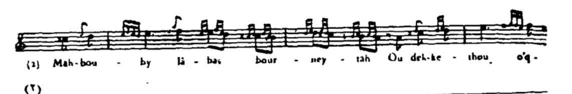
(٤)

والورود كالكم المزرور
يحكى الأقاح[١]
وأنشدت عجم الأطيار
فى البديع
والبان من أجل التسليم
محنى الرءوس
وشم وجنات التفاح
تحيى الرميم

الترجمة « الفرنسية » : « أما الورد الشبيه بكم أقفلت أزراره فيحاكى زهور الاقحوان ، أما الطيور بلغاتها العجيبة فتتنافس فى الفصاحة ، أما أغصان البان فتحنى الرأس تحيه لنا ، فى حين تبعث الرائحة التى تفوح من خدود التفاح المعطر ، الحياة فى رماد الموتى »

مقام النوى

ايقاع دويك



(٢)

---

(١) أقاح جمع كلمة أقحوان ؛ وقد احتذيت التفسير الشائع عندما ترجمت هذه الكلمة بكلمة Camomille ؛ وإن كنت أجهل ما إن كانت هذه الترجمة صحيحة . ويشير الشعراء فى غالبية الأحيان إلى هذه الزهرة . (ساسى)

(٢) حيث كان هذا اللحن ، الذى يؤديه عادة الموسيقيون وغيرهم من أبناء البلاد ، أقل زخرفية وباروكية وغرابة عما نجد عليها زخارف الأغنيات العربية الأخرى ، فقد أخذنا على عاتقنا أن ندون هذه الزخارف ؛ وبرغم أنها لا تشوه اللحن الأساسى (الميلودى) بقدر ما تفعل الزخارف الأخرى ، فإن كل النغمات مثقلة بالحواشى حتى لتشكل كل جملة موسيقية رولادا كاملا (تعاقب سريع للنغمات فى وقت واحد) ، وحتى أن اللحن البسيط يوجد مغلفا بشدة ولدرجة لا يستطيع معها أن يبين . (فيوتو)

(١) (٢) هذه الأرقام توضع على السلالم الموسيقية

(١)

محبوبى لابس برنيطة

ودكته عقد وشنيطة

طلبت وصلة قاللى أسبيطه

ما أحلى كلامه بالطليانى

ياسلام من عيونه

عيون الغزلان

واصلنى يا حلو الكلام

يا سلام

الترجمة الفرنسية : : «محبوبى تغطى رأسه قبعة ؛ والعقدة والورود تزين سرواله[٣] (الشنتيان) ، أردت أن أقبله فقال بالايطالية

---

(١) هذه الكلمة : إسبيطة ، تحل هنا محل كلمة اسبيتينا espeteta وهى نفسها الكلمة الايطالية أسبتا aspetta بعد تحريفها . (فيوتو)

(٢) لا يوجد سوى هذين النوعين من اللازمات (اللازمة) أما ما يزيد على ذلك فقد أضافه النساخ العرب . (فيوتو)

(٣) المعنى الحرفى : حزامه ؛ انظر ما سبق ، الهامش رقم ٩ من أغنية يا لابسين الشيشكلى . (ساسى)

انتظر[١] آه كم هى حلوة لغته الايطالية ، ليحم الله هذا الشخص الذى له عيون الغزال ، ولتقبلنى ياصاحب هذه اللهجة العذبة . ياسلام»

(٢)

ما أحسنك يا فرط الرمان
لما تنادى بالأمان
وفى يدك ماسك الفرمان
تبقى الرعية قلبها فرحان
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : « كم تكون جميل المنظر يا فرط الرمان[٢] عندما تعلن حالة الأمان والعفو العام ، ممسكا الفرمان بيدك ! إنك (بذلك) تعيد الفرحة إلى قلوب الرعايا ... ياسلام !»

(٣)

أوحشتنا[٣] ياسارى عسكر
تشرب القهوة بالسكر
وعسكرك داير يسكر

---

(١) هذه الكلمة : انتظر ، كان يعبر عنها فى الأصل باللغة الايطالية aspetta .
(ساسى)

(٢) فرط الرمان تحريف لاسم بارتولومى أو بارتيليمى Barthélemi الذى كان القائد العام لجيش الشرق قد أوكل إليه شرطة القاهرة . وحين وجد المصريون هذا الاسم عسير النطق فقد حرفوه إلى فرط الرمان (ساسى)

وتعنى هذه الكلمة فى اللغة الدارجة قشر (كذا) الرمان (فيوتو)

(٣) تعنى العبارة الأصلية لقد آلمنا غيابك وتسبب فى أسانا ؛ وهى كلمة تقال لمسافر ، للتعبير عن الأسى الذى يحس به ذووه عند رؤيته وهو يرحل . (ساسى)

ملاحظة : وهى كذلك صيغة تكريم ، ويستخدمونها عادة مثل كلمة صباح الخير ، كما يستعملونها فى العادة أيضا كى يعبروا لشخص ما عن الرغبة القوية التى كانت لديهم لرؤيته ، وكم تأخر تحقيقها إلى أن جاءت هذه اللحظة فى النهاية . (فيوتو)

وفى البلد حبوا النسوان

يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا إليك فى غيابك أيها القائد العام ، يامن يشرب البن محلى بالسكر ، ويجوب جنوده المدينة بحثا عن النساء .. ياسلام »

(٤)

أوحشتنا يا جننار[١]
يا جميل يا راخى العذار
وسيفك فى مصر دار
ع الغزو والعربان
يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك فى غيابك أيها الجنرال الجذاب ، يا صاحب الوجنتين اللطيفتين ، يامن تضرب بسيفك فى عاصمة مصر الغز(المماليك) والعربان . ياسلام »

(٥)

أوحشتنا يا جمهور
يا جميل ياراخى الشعور
من يوم جيت مصر فيها نور
زى[٢] قنديل من بللور
يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك فى غيابك يا(ممثل) الجمهورية ياصاحِب الشعر بالغ الجمال ؛ فمنذ اليوم الذى دخلت

---

(١) كلمة جننار هو تحريف لكلمة جنرال .

(٢) كلمة زى فى اللهجة الشعبية لأهل القاهرة ترادف كلمة : مثل . (سُاسى)

فيه القاهرة ، والمدينة تتلألأ بأضواء تشبه ضوء مصباح من بللور » .

(٦)

ياجمهور عسكرك داير فرحان[١]
فى قطع (دابر) الغز والعربان
يا سلام بونابرته
يا سلام ملك السلام[٢]

يا سلام

: « ياممثل الجمهورية أن عساكرك الممتلئين بهجة يجوبون كل الانحاء كى يضربوا الترك والعربان ؛ سلام عليك يابونابرت ! سلام عليك ياملك السلام . ياسلام »

(٧)

يارسول الغرام قوم(*)
هات لى أهيف القوام
الذى إن نهض يقوم

---

(١) يبدو البيت الأول من هذا الكوبليه طويلا ، وأظن أن علينا إما أن نحذف كلمة فرحان أو بالأحرى كلمة : داير (ساسى)

(٢) نقرأ فى الأصل ، فى البيت الرابع من هذا الكوبليه عبارة ملك السلام ؛ وقد أضفت قبلها كلمة يا سلام ؛ ولست أدرى ما إن كنت قد أحسنت صنعا (ساسى) . وفى نسخة أخرى من هذه الأغنية العربية نقرأ : ياسلام ، بونابرته ملك الاسلام ؛ أى ! سلام عليك يا بونابرته يا ملك الاسلام ؛ ومع ذلك ، فإن البيت الرابع بالغ القصر لحد يصعب معه غناؤه ، وهو أمر يبرهن على وجود خطأ ما ؛ ويؤدى التصحيح الذى أدخله المسيو دى ساسى إلى اختفاء هذا الخطأ ، ويعطى لهذا البيت الوزن والايقاع اللذين تحتمهما هذه الأغنية . (فيوتو)

(*) فى الأصل قم وهى وإن كانت أصح من ناحية النحو إلا أن كتابتها بهذه الطريقة تؤدى إلى كسر الوزن والقافية ولذا فضلت كتابتها بالشكل الدارج . (المترجم)

يمنعه ردفه القيام[1]

يا سلام

---

(١) حيث تعد ضخامة الأرداف جمالا فى نظر الشرقيين فأظننى قد أحسنت تقديم نهاية الكوبليه . وقد وجدت ترجمة تخالف ذلك فى مسودات المسيو فيوتو : « يا رسول الحب أسرع وأحضر لى معشوقة رشيقة وسريعة ، ذلك أن معشوقتى بمنكبيها العريضين لا تستطيع الحركة » ؛ لكن النص العربى لا يحتمل قط هذا المعنى . ونقرأ فى الترجمة الايطالية :

il quale volendo levarsi per alzarsi, impedisce di replicare l'alzarta

ويبدو أن صاحب هذه الترجمة لم يفهم المراد من كلمة ردفه . (سلفستر دى ساسى)

ملاحظة : أرغمتنا هذه الصعوبات التى ما كنا نظن أن من شأنها أن تبعث على حيرة مستشرق مثل سلفستر دى ساسى على أن نبتعد عن محاولة تبصر المعانى الحرفية للنص :

١ – فنحن لم نتخيل أن المصريين فى أغانيهم ، وعند حديثهم عن محبوباتهم ، كانوا معتادين على ألا يشيروا إليهن فى صيغة المؤنث ؛ وهو الأمر الذى لاحظه بحق المسيو سلفستر دى ساسى .

٢ – وحيث أن كلمة أهيف التى تعنى قامة خفيفة ، ممشوقة (أو مشيقة) يمكنها أن تعنى كذلك : سريع ، يقظ ، شجاع ، فقد فضلنا المعنى الأخير لأنه يناسب أفضل ما يناسب رجلا ، وقد استبعدنا المعنى الأول لأن القامة الخفيفة أو النحيلة ، وهى أبعد من أن يجد أحد طلبها فى مصر ، لا توحى إلا بالشفقة والازدراء باعتبارها أثرا من آثار الفاقة والحرمان اللذين يتعرض لهما امرؤ ما .

٣ – وبرغم أننا كنا نتبين جيدا معنى كلمة ردف ، فإننا لم نكن قد تمكنا من أن نمسك بالكلمة المعادلة فى اللغة الفرنسية ؛ لكن هذه لم تكن لتفوت المسيو دى ساسى ، وتلك هى الأسباب التى حملتنا على الظن بأن الأمر هنا لا يخص إلا رجلا يمنعه ثقل جسمه من أن يتحرك أو أن ينهض .

وفضلا عن ذلك فان المسيو دى ساسى عندما يزودنا بملاحظاته النقدية فإنه لا يفعل سوى أن يستخدم حقا هو جدير به منذ زمان طويل ، ونحن من جانبنا نكن له أكبر قدر من العرفان .

(فيوتو)

الترجمة « الفرنسية » : « يارسول الحب انهض وأحضر لى هذه الجميلة ، ذات القامة الهيفاء والتى يمنعها ثقل ردفها من أن تنهض ، عندما تريد النهوض لتقف »
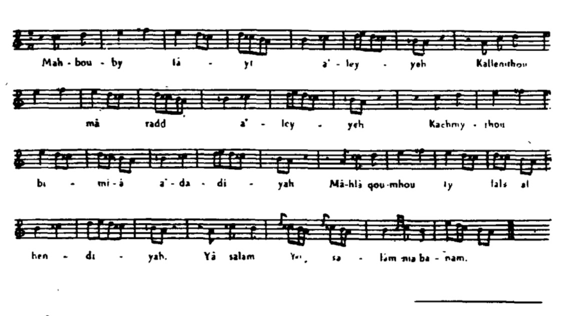
(٨)

قم بنا ياسيدى نسكر
تحت ظل الياسمين
نقطف الخوخ من على أمه
والعواذل شايفين
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : هيا بنا ياسيدى ننتش تحت ظل الياسمين ، سنقطف الخوخ من شجرته ، على مرأى من الحاسدين . يا سلام »

أغنية أخرى على نفس اللحن[١]

(أى مقام النوى إيقاع الدويك)



(١) يبدو أن ألحان الموسيقى العربية تعتريها بعض الاختلافات طبقا لتفاوت أوزان الكلمات التى تنطبق عليها . (فيوتو)

الأغنية نفسها ، مقام النوى

(١)

محبوبى فايت على

كلمته مارد على

كشميره بماية عددية

ما احلا قوامه فى لبس الهندية[١]

يانا يانا آه ياحالى

ليلى ليلى يا لَلَّى

الترجمة « الفرنسية » : « مرت معشوقتى بالقرب منى ، توجهت إليها بالحديث ، ولكنها ماردّت قط ؛ كشميرها يساوى مائة قرش عدا ونقدا ، كما أن قامتها جميلة تحت هذه الملابس المصنوعة من أقمشة الهند ، وا أسفاه وا أسفاه أيها الليل ! أيها الليل ! أية ليلة تلك التى قضيتها !

---

(١) أى من الموسلين أو من قماش القطن .

(٢)

محبوبى له خال فوق خده
والألحاظ تجرح مع قده
أهيف مافى الغزلان نده
زاد لى فرحى لما جانى
يانا يانا [١]

الترجمة « الفرنسية » : « لمحبوبتى خال فوق خدها ، عيونها وقوامها تجرح القلب ، أما رشاقتها فتفوق رشاقة كل الغزلان ، وحين جاءت تزورنى أفعمتنى بالفرح وا أسفاه ! وا أسفاه »

(٣)

محبوبى لابس متنانة
ونهوده البيض عريانه
كلمته قالى رح نانه [٢]
يضربوك تصعب على
يانا يانا

الترجمة « الفرنسية » : « ترتدى محبوبتى معطفا فاخرا ، أما نهداها فأبيضا اللون عاريان ، وجهت الحديث إليها فقالت اذهب ، كفى ، قد يضربونك فيمضنى الألم لذلك وا أسفاه ! وا أسفاه !»

(٤)

جل الخالق فى وجناته
يفتن صبه من لفتاته

---

(١) يانا ، يانا : كلمات لا تعنى شيئا مثلما تقول نحن :
oh, lon, lan, la (ساسى)

(٢) نانه تعبير فى اللغة الدارجة فى مصر ، وهو يدل على المعنى نفسه الذى تعبر عنه كلمة كفى . انظر ما سبق ، الهامش رقم ١ من ص ١٣٥ . وفى هذا الكوبليه نجد كلمة متنانة ، وهى كلمة دارجة اشتقت بلا جدال من الايطالية . (ساسى)

ياروحى على حركاته(١)
كيف الحيلة الصبر اعيانى
يانا يانا

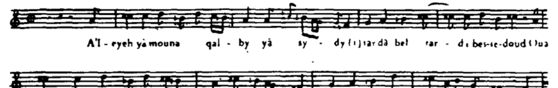
الترجمة « الفرنسية » : « أمجد الخالق الذى صور خديها ، وحين تدير رأسها تؤجج عواطف المحبين . آه كم كل حركاتها مبهجه . ما حيلتى ؟ لم أعد بقادر على التحكم فى نفسى بخصوص هذا الأمر ، وا أسفاه ! وا أسفاه ! »

موشح من مقام السيكاه

ايقاع مدور

MOÜCHAH DANS LE MODE SYKAH.

غراق عفق
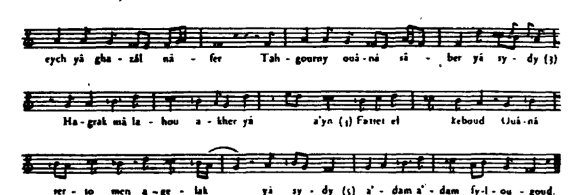


---

(١) يستخدم الناس فى مصر صيغات مختلفة للتعبير عن الدهشة والاعجاب ؛ فالمسلم يصيح : ما شاء الله ، والمسيحى : سبحان الخالق . أما المرأة المسلمة أو المسيحية فتقولان ، دون اختلاف ، حين تعجب من كلمات رجل : يا عينى على كلامه ؛ وفى حالات أخرى تقول : يا قلبى على أوصافه ؛ يا روحى على جماله ؛ يا روحى عليه .

(سلفستر دى ساسى)

(٢) تسترعى هذه الأغنية الانتباه بسبب التجاوزات التى أباحها لنفسه واضع الموسيقى ، فإنه لم يستبح لنفسه فقط أن يكرر كلمات بعينها مثل : ترضى بالصد .. ترضى بالصدود ، لتدوير الجمل فى غنائه ، وإنما هو قد أضاف كذلك كلمات مثل : يا سيدى ، التى سنشير إليها فى كل مرة نجد فيها هذه الكلمات فى الجزء الباقى من الأغنية ، وهى لا تشكل قط جزءا من البيت الشعرى .

(٣) أضيفت كلمة يا سيدى هنا أيضا عن طريق الآلاتى .



(١)

على إيش يامنى قلبى ترضى بالصدور
وتشمّت لتعذيبى عذولى جحود
على إيش يا غزال نافر
تهجرنى وانا صابر
هجرك ماله آخر
فتتت الكبود
وانا صرت من أجلك عدم فى الوجود

الترجمة « الفرنسية » : « لماذا يا منية القلب ترضين بهجرانى ؟ لماذا أيتها الجاحدة تحلو لك الآلام التى يسببها لى حسادى ! لماذا أيتها الغزالة النافرة تهربين منى ، أنا الذى يتحمل كل نزواتك ؟ أليس لغيبتك قط من نهاية ؟ لقد حطمت قلبى بسبب قسوتك وتقلص وجودى بين الكائنات إلى عدم »

(٢)

محبوبى الذى أهواه بديع الجمال
كويس رشيق القد وريقه زلال

---

(١) كلمة يا عين التى تقال هنا فى مقام كلمة يا عينى ، هى بدورها كلمة مضافة .
(٢) كلمة يا سيدى مضافة هنا أيضا (فيوتو) .
(٣) كلمات يا سيدى مضافة كذلك كما فى الحالات السابقة .

مليح كامل الأحداق
سبا ساير العشاق
قلبي له مشتاق
وهوه لى جحود
من يحسد العشاق عمره لا يسود(*)

الترجمة « الفرنسية » : « معشوقتى ، موضوع هواى ، ذات جمال نادر ، وهى لطيفة ذات قوام خفيف ، رضابها كالشهد ، وهى جميلة جمالا لا مزيد عليه لمستزيد ، كبلت بجمالها كل المحبين ، قلبى يتحرق شوقا إليها ، ومع ذلك فهى جاحدة لا تبالى بلهيبى ، يامن تكن الحسد للعشاق ، ليكن نصيبك ألا تنال قط مباهج السعادة .

(٣)
نصبت شرك صيدى لهذا الغزال
بقيت فى الشرك وحدى شبيه الخيال
جايز ما التفت صوبى
وما درى مكتوبى
يا مهجتى دوبى
غزالى شرود
مادى إلا غزال نافر يصيد الأسود

الترجمة « الفرنسية » : نصبت شباكى كى أصيد هذه الغزالة فبقيت وحيدا فى الشباك ، شبيهة هى بالشبح ، ولقد مرت دون أن تتنازل بالالتفات نحوى ، كم أجهل القدر الذى رسمته لى السماء . آه ياروحى ، ذوبى دمعا ، فغزالتى تصرَ على النأى ، وماهى إلا غزالة تقوم بصيد الأسود »

(*) فى الأصل : الذى ، ورأيت تغييرها بمن حفاظا على الوزن (المترجم)

المبحث الخامس
عن العوالم ، وعن الغوازى ، أو الراقصات العموميات ، وعن الأنواع المختلفة من عازفى الكمان ، وعن المتشردين وعن البهلوانات ، وعن المضحكين .. الخ الذين يستخدمون بعض الآلات الموسيقية

العوالم ، مغنيات وراقصات محترفات ؛ وهناك فيما يبدو صنفان منهن : الأول ، ويتكون من هؤلاء اللاتى يسلكن سلوكا يتسم بالحشمة ، ويحظين بتقدير أفاضل الناس ، أما الثانى فيشمل أولئك اللائى يركلن بالأقدام كل لياقة ، ولا يتسم سلوكهن بأى نوع من الاحتشام ، ولا يوحين إلا بالازدراء ، ويمتدح القوم كثيرا أغانى الأوليات ، والأسلوب الفنى الذى تؤدى به ، وان كنا لم نستطع لا أن نراهن ولا أن نسمعهن . فقد هجرن القاهرة ، كما قيل لنا ، بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون ، ولم يعدن إلى هذه العاصمة إلا فى الأيام الأخيرة من إقامتنا بمصر . كذلك فقد بقين مختبئات عن أنظارنا ، ولم يكن بالمستطاع أن نجاهد نفورهن من الغناء أمام الرجال ، وبشكل خاص أمام الفرنسيين . وفى العادة فإنهن عندما يدعين للغناء فى بيت واحد من السراة ، بمناسبة بعض الأعياد ، أو فى بعض المناسبات العائلية السعيدة ، تقوم بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم[1] ؛ وهناك يقمن بالغناء بمصاحبة نوع من الدفوف تسمى بالعربية : طار ، أو بدف من نوع آخر يسمى دربكة [2]،

---

(١) حريم ، وتعنى هذه الكلمة الشىء المقدس ، الممنوع ، أو المكان المحرم الذى لا ينبغى لأحد أن يهتك ستره ؛ وهو اسم الجناح (المسكن) الذى تقيم فيه السيدات فى بيوت مصر ، وكذلك فى الشرق كله . وهذا المقر ، على الدوام ، هو أكثر الأماكن انعزالا ، وأكثرها ارتفاعا فى البيت كله .

(٢) ضرابكة أو دربكة ، وتشبه هذه الطبلة على نحو التقريب قمعا مصنوعا من الخشب ، يغلفه جلد . وسنتناولها بالتفصيل فى دراستنا عن الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع فى الترجمة العربية) ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

ولا يكون لرب البيت ، طيلة الوقت الذى يقضينه فى الحريم ، حرية أن يدخل إلى هناك مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك ، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت ، أو إلى الشارع ، كى يستمتعوا بلذة الاستماع إليهن .

أما الصنف الأخر من العوالم ، كما أشرنا من قبل ، فيضم راقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لهن ، ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازى ، وهؤلاء يظهرن فى الأماكن المطروقة بكثرة ، وكذلك فى الميادين العامة ، وفى البيوت التى يدعين إليها ، كى يكسبن بعض قطع المدينى التى يجمعنها هن ، أو التى يجمعها نيابة عنهن النساء والرجال الذين يصحبونهن ، عازفين على بعض الآلات الموسيقية ، وعندما ترقص هؤلاء الغوازى فى الشوارع ، فإنهن يكن على ثقة بأن حصيلتهن ستكون وفيرة مجزية ، ذلك أن النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن ، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحثهن ، بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التى تحجب نوافذ الحريم ، ومع ذلك فإن ضروب الغناء ، وهذا الصوت الأجش النابح والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طربا حلوا أو لحنا طيبا ، كما أن رقصاتهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية ، ولعله لا يستطيع أن يسرى إلا عن المصريات ، بسبب تلك الرتابة الكئيبة التى تبعث على إملالهن وهن أسيرات الحريم .

ومن العسير أن نصف هذا النوع من الرقص فى لغتنا بدقة ، إذ يأتى على نحو لايستطيع أحد أن يتخيل معه شيئا يفوق فحش حركاته [١] ؛ ويعبر هذا الرقص الذى لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم ، بأكبر التبذلات جسارة ، عن الانفعالات الجامحة التى يمكن أن تحدثها الشهوة فى النفس ، والأفعال التى يمكن أن تؤدى إلى تصاعد عاطفة شبقة ، ودغدغة بالغة القوة لرغبة حسية ملحة ، وفى البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة ، بالغة الوهن ، لحد لا يمكن أن تفصح معه عن حقيقتها ،

---

(١) كان هذا الرقص معروفا عند الإغريق ، وكان يستخدم فى أعياد باخوس واكتسب الجارديتان garditanes ، فى زمن الرومان ، شهرة واسعة فيه ؛ وقد وضعه الشعراء الاغريق وقدموا عنه فى أشعارهم لوحات حية ، قد تمجها رقة ورهافة تقاليدنا ، تلك التى قد تنفر من خلاعتها وعدم حشمتها بحيث لا تقر ورودها فى لغتنا . وهناك على ذلك أمثلة عديدة .

من غرض سوى التسلية البريئة ، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئا فشيئا ، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر ، فتعبيرات وجه الراقصة ، وهيئة جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التى تنم عنها ، وتجسدها حركات الجسم الخليعة ، ويرى المرء تولد التوتر والشجن ، فتعاقب الاضطرابات وخفقات القلب ، وسرعان ما تعلن الرجفة التى تسرى فى الجسد كله ، عن الرغبة الجامحة والملحة فى المتعة والانتشاء ، بل تكاد تحاكى تشنجات الوصال ، ويظن المشاهد أن الرغبة قد أشبعت ، وسرعان ما ينقلب الأمر إلى وهن مصحوب بالخجل ، لكن هذا الشعور الوافد يأخذ فى التلاشى ، شيئا فشيئا ، كيما تتولد الثقة من جديد ، وتعود الشهوة أكثر جموحا عما كانته فى المرة الأولى ـــ وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت ، الخليع ، حتى يزهد فى الأمر المتفرجون فينسحبون ، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف .

أما الأمر الذى يعز على التصديق ، فهو تلك الهمة التى يخلعها على تعبيرات هذا الرقص إيقاع صوت آلات الايقاع أو النقر ، فهذا الايقاع يجسم كل الحركات بطريقة لا تدع فى الأمر شبهة شك ، فلا شىء أكثر شهوانية من رنات الأجراس الفضية ، وأجرؤ على القول من تلك الرنات المتراخية (لصاجات) النحاس الأصفر التى تمسك بهن الراقصات بين أيديهن ؛ ولهذه الآلات شكل صناج بالغة الصغر ، يبلغ قطر الواحدة منها ٤٨ مم[1] ويبلغ سمك الحافة نحو ملليمتر واحد ، وبها حلقة صغيرة من خيط الذهب أو الفضة ، تمر من خلال ثقب موجود فى مركز الجزء المقبب من هذه الآلة الموسيقية ، حيث تثبت هناك بفعل عقدة ، وعن طريق هذه الحلقة تمسك الراقصات بهذه الصناج فى أصابعهن دون أن يعوق حركة الأصابع عائق فتكون طيعة : وتمسك الراقصة بزوج من هذه الصناج فى كل يد من يديها ، أى أنها تحمل صنجة بالابهام وأخرى بالوسطى سواء كان ذلك فى اليد اليسرى أو اليد اليمنى ؛ وبهذه الطريقة تضربهما الراقصة واحدة بالأخرى ، كل زوج مرة بالتوالى ، وأحيانا تضرب كلا الزوجين معا ، تبعا للتأثير الذى تريد الراقصة أن تحدثه ، وتكون رنة

---

(١) نحو البوصة وثمانى شرطات .

الصناج أشد إذا ما ضربتها على التوالى الواحدة فوق حافة الأخرى ، وتكون الرنة أقل إذا ما واصلت ضربهن كلا منهما فوق الأخرى ، ويكاد يكون الصوت مكتوما ، دون رنين إذا تم الضرب على مركز الصناج بحيث تغطى كل واحدة منهما بالأخرى بشكل تام ، وعن طريق التدريب والممارسة تعرف الراقصة كيف تحدث ، طبقا للأحوال ، هذه التغييرات فى نغم صاجاتها ، وتبعا للإيقاع الذى يأخذن به فى الموقف الذى يرون رسمه ، ذلك أنهن يميزن بدقة ، وبطريقة مدهشة للغاية ،أثر الاحساس الذى يرون الوصول إليه فى تمثيلهن الصامت ، وبينما هن يحدثن هذا الصليل اللطيف ، يقمن ببسط أو رفع أذرعهن برخاوة راسمات دوائر بها فى الهواء ، كما لو كن يلتمسن أو يتهيأن للاحتضان ، ثم يقارين أذرعهن من وجوههن ، ويكاد يتم ذلك فوق عيونهن ، اللاتى يغضضن منها خفرا وحياء ، وكما لو كن يتخفين عن النظرات .

وباختصار ، فإن كل حركات هذه الراقصة ، ترمى إلى التعبير عن مجاهدة العفة للشهوة ، وعن انتصار الأخيرة وهزيمة الأولى . ويحس المرء ما إن كانت المعركة أكثر أو أقل تكافؤا ، أو ما إن كان الأكبر قوة هو الذى ينتصر ويجنى ثمار فوزه ، وأن لا مفر للأضعف من أن يستسلم ويخضع لمشيئة المنتصر ، تبعا لما إن كانت حركات الراقصة ورنين الصاجات أكثر أو أقل اعتدالا ، أكبر انتظاما وأكبر رقة ، وأكثر وضوحا وأكبر حيوية أو إن كانت أكثر تهدجا وأقل رنينا أو أكبر إختناقا أو أشد خفوتا .

وإليكم الايقاعات المختلفة للصناج التى تعبر عن مدى تنامى الصراع بالتبادل ، وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى ذلك إيقاعات كثيرة أخرى ، لكن هذه لن تكون سوى درجات أو تنويعات على هذه التى نقدمها هنا :

١ ــ باليدين معا ، حركة الصاجات ضعيفة إحداهما تتقدم على الأخرى ، والنغمة أقل رنينا .



٢ ـــ باليدين بالتبادل ، والحركة أكبر قوة بقليل ؛ الصاجات أقل تقدما أى أقرب إلى التطابق إحداهما فوق الأخرى ، النغمة أكثر رنينا .

حركة أكثر نشاطا

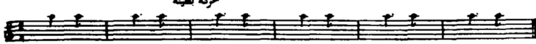
٣ ـــ باليدين بالتبادل ، الحركة أقوى من ذى قبل ؛ الصاجات متقدمة لقرب الحواف ، والنغمة كذلك أقوى رنينا عما سبق .

حركة قوية
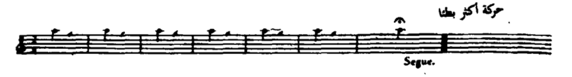
٤ ـــ باليدين بالتبادل ، بقوة شديدة ، الصاجات تضرب كل منها بشدة على حافة الأخرى ، النغمة عاليه الرنين .

حركة نشطة وسريعة

٥ – باليدين ، بالتبادل ، الصاجات مقدمة (غير متطابقة) إحداهما فوق الأخرى ، والنغمة أقل رنينا .



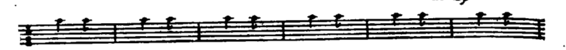
٦ – باليدين معا ، الصاجات تتقابل عند المركز ، النغمة مكتومة .



(*) كلمة segue التى ستقابلنا كثيرا فيما بعد تحت السلالم الموسيقية تدل على أن بقية اللحن سوف يمضى على نفس الوتيرة ، إلى أن تشير النوتة الموسيقية إلى تغيير جديد .

(المترجم

٧ — باليدين بالتبادل ، الصاجات أقل تقدما (أى أقرب إلى التطابق) النغمة ذات رنين .
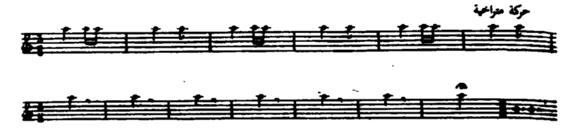


وفى الايقاعات يتبع نفس التطور ، فيتصاعد فى البداية ثم يتراجع ، وإن كان أكثر وضوحا نسبيا ، عما هو فى الأمثلة السابقة .

ا —

ب —

حركة بالغة النشاط والقوة

جـ —



ومهما تكن ، فيما قد يبدو ، نتائج المتعة التى يحصل عليها المصريون من أمثال هذه الرقصات ، خطيرة ، فإننا لم نلاحظ مع ذلك أن هؤلاء يهدفون لغرض آخر من وراء مشاهدتها ، سوى ما نستهدفه نحن من وراء عروضنا ، حيث تمثل كذلك العواطف الجموح وبالغة الغرابة والشذوذ ، وكذلك الجرائم الشنعاء فى أشكال مغرية أحيانا ، ومنفرة أحيانا أخرى ؛ ولقد كانت هذه العروض بالنسبة لنا لوحات من التاريخ وضعت فى هيئة حركة ، وحيث نعرف أن كل شىء فيها مصطنع وظاهرى ، فقد بات اهتمامنا ينصب ، ويكاد يكون ذلك بشكل تام ، حول جدارة التماثل بين النسخة وبين الانموذج

أو المثال الذى نصبنا من أنفسنا قضاة عليه ؛ وكلما زاد انشغال روحنا بالفن ، كلما قل تفكيرنا فيماهى عليه الحركة التى تشكل موضوعا له فى حد ذاتها ، وفى النتائج التى يمكن أن تكون لها فى المجتمع . ولعل الأطفال وأبناء الطبقة الدنيا من الشعب ، هم وحدهم الذين يصبح بمقدور الوهم أن يكون ذا سطوة عليهم ، وأن يؤثر فيهم تأثيرا مدمرا ، بفعل التشوهات الدائمة والعميقة التى يحفرها فى نفوسهم .

وحيث أن تقاليد المصريين التى ليست ، مع كثير من التقريب ، فى مثل رهافة تقاليدنا ، قلما تجعلهم يلمحون الفحش خارج ماهو غير مشروع (محرم) فإن لديهم أفكارا بالغة الاختلاف عن أفكارنا حول هذه النقطة ؛ إذ يبدو لهم أمرا طبيعيا للغاية أن يسمّوا وأن يكشفوا ، حتى أمام الأطفال ، عن أشياء يجعلنا مجرد تخيلها نحمر خجلا[1] ، وفى الوقت نفسه ، ومع ذلك ، فليس مسموحا لامرأة أن تكشف عن وجهها لرجل آخر غير زوجها ، ولو أن هذه المرأة فوجئت ، بالصدفة ، وهى دون خمار ، فإنها لن تتردد فى أن تكشف عن أى جزء آخر من جسمها حتى تخفى وجهها ، ولهذا السبب ، فإن الغوازى اللاتى يرقصن ووجوههن مكشوفة فى غالبية الأحيان ، ينظر إليهن من قبل الناس فى مصر باعتبارهن بغايا .

ولكل هذا فمن المرجح ألا ينظر المصريون إلى رقصهم ، مع مثل هذه الأفكار المسبقة ، بنفس العين التى ننظر بها نحن إليه ؛ ومع ذلك فإن الراقين منهم لا يقرون شيئا يبهج السوقة كثيرا ، وهو أن تخلع الراقصة نقابها ، وأن يقوم مهرج يشار إليه بإسم حلبوص ، بأوضاع بالغة الفحش ، وبحركات وقحة ، تواكب الحركات المختلفة لهذه الراقصة .

وتستصحب الغوازى فى غالبية الأحيان عازفى كان يسمى الواحد منهم غزواتى ، يعزفون على الربابة[2] أو الكمنجة العجوز[3] أو الكمنجة الفرخ [4] ،

---

(١) يشبه المصريون كثيرا من هذه الناحية قدماء الإغريق ، فكوميديات أريستوفان و plaute تنهض دليلا على أن تقاليد القدماء لم تكن أكثر عفة من تقاليدنا ، فلقد كان حظهم من الوقار والرزانة والحياء قليلا ، فهل تقوم العفة والحياء على مبادىء مختلفة ؟

(٢) انظر وصف الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع من الترجمة العربية) . الباب الأول ، الفصل الثانى عشر .

وعلى المزمار المصرى المسمى زمير[١] ، وفى غالبية الأحيان يصحب رقصاتهن دف الباسك[٢] ، الذى تضرب عليه فى الغالب راقصات مسنات ، أفقدهن تقدم السن الخفة والمرونة اللازمتين لمواصلة حرفتهن الأولى ؛ ومع ذلك فنادرا ما ترقص الغوازى دون أن تصبحهن الدربكة [٣] التى ينقر عليها الغزواتية ؛ وبرغم أن إيقاع الدفوف يختلف قليلا عن إيقاع الصاجات ، فإنه مع ذلك يعلن عن كل التغييرات ، ويحصل المرء منه كذلك على نغمات ذات صفات عديدة تبعا لما إن كنا نضرب عليه قريبا أو بعيدا عن مركز دائرة سطحه ، وتنتج النغمات الأشد حدة عن طريق أصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، وتنتج الأنغام الأكثر غلظة بفعل ضربات تتم بكل أصابع اليد اليمنى ، مبسوطة فوق منتصف الجلد المشدود ، الذى يغطى هذه الآلة الموسيقية[٤] .

وسنقدم هنا ، كى نعطى فكرة عن إيقاع ونغمات هذا النوع من الآلات ، مثالين أو ثلاثة أمثلة فقط ؛ وسوف نشير إلى النغمات الغليظة أو الخفيضة التى نحصل عليها من أصابع اليد اليمنى ، بإشارة موسيقية ذات ذيل مزدوج . أما النغمات الحادة ، التى تحدثها أصابع اليد اليسرى ، فنشير إليها بالعلامات النغمية الأخرى .

---

(٣) قدمنا هنا هذه الكلمة بالشكل الاملائى الذى يتفق مع نطقها المحرف والمعيب عند المصريين فى مدينة القاهرة ؛ ففى اللغة العربية السليمة ينبغى لهذه الكلمة أن تقرأ الكمنجة العجوز (بتعطيش الجيم) . انظر وصف الآلات الموسيقية المشار إليه ، الباب الأول ، الفصل التاسع .
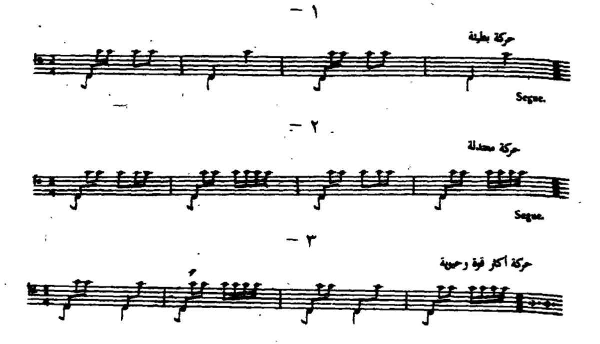
(٤) نفس المرجع ، الباب الأول ، الفصل الحادى عشر .

(١) نفس المرجع ، الباب الثانى ، الفصل الأول .

(٢) توجد فى مصر أنواع كثيرة من دفوف الباسك مثل الطار ، والبندير ، والدف ، والرق ، والمزهر (الجلاجل) . انظر المرجع السابق ، الباب الثالث ، الفصل الثانى ، المبحث الخامس .

(٣) المرجع نفسه ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

(٤) لا تلقى نغمات هذا النوع من الآلات الموسيقية تقديرا يكفى كى يمكننا من تحديدها بدقة ؛ أما تلك التى دوناها هنا فلا تشكل سوى النغمات التى اعتقدنا أننا ميزنا فيما بينها النغمات الحادة أو الجهيرة والنغمات الغليظة أو الخفيضة .



وهناك بالمثل عازفون أو منشدون من مرتبة أدنى من الغزوانية ، ويسمون الطرّاقة ، ويستخدم هؤلاء الفلاوت المسمى بالناى ؛ وكذلك الرباب والدربكة ، وهم يغنون أحيانا ، ولكن بدون فن على الاطلاق ، أغنيات أكثر فجاجة ، ويلقاهم المرء فى إثر القرداتية ، أى أولئك الذين يُرقّصون القرود والكلاب والماعز والدببة ... الخ . أو فى مصاحبة مشعوذين يسمون هواك أو أولئك الذين يقدمون أشياء مثيرة للفضول [١] . كما نقابل هؤلاء الذين يقدمون الخيالات الصينية [٢] ، ويغنى هؤلاء بمصاحبة رق .

وقد كان بمقدورنا أن نذكر بعض الحرف التى تستخدم فى ممارستها بعض آلات موسيقية مثل :

---

(١) نحن نجهل ما إن كان لهذه الحرفة اسم خاص ، فالمعلومات التى حصلنا عليها ماسة بها لم تخبرنا بأكثر مما رأيناه بأنفسنا ، وإليكم التحديد الذى أعطاه لنا القوم عنها : « هواك ، شيء يقال له تصاوير فى صناديق » أى « شيء عجيب يُراه المرء مصورا فى صناديق » .

(٢) ولم نستطع بالمثل أن نعرف ما إن كان لهذه الفئة الأخيرة اسم خاص ؛ وقد عرفه القوم لنا على النحو التالى : « طايفة يلعبوا خيال الظل ويلعبوا بالرق والعرقية » أى طائفة من الناس يلعبون بالظل ويغنون على أنغام الرق والعرقية (بفتح العين أو بكسرها) .

١ ــ البهلوين (البهلوان) وهم أصناف من المهرجين يرقصون على الحبل فى بعض الأحيان ، أو يقفون أحيانا أخرى فوق عكازين ، ويتبعون مواكب الأعياد العامة والأفراح ، مستصحبين الطار أو الكمان المسمى كمنجة .

٢ ــ مهنة الجنك[١] وهن نسوة يهوديات يقمن بتعليم الرقص ، ويركبن فى بعض الأحيان فوق ظهور الحمير ، ويتبعن مواكب الأفراح ، ضاربات على الدف (الطار) أو الرباب .

لكننا سنتوقف عند هذا الحد ، إذ قد نبعد بذلك ، دون أن ندرى ، عن موضوعنا ، لكى ندخل فى تفاصيل يكاد لا يكون للموسيقى أى نصيب فيها .

---

(١) فى العربية الصحيحة تلفظ الجيم معطشة .

المبحث السادس

عن الموسيقى العسكرية

برغم أن المرء لا يشك قط فى أن المصريين يمتلكون على الدوام القدرة على الثبات ورباطة الجأش ، إبان المحن العظمى والكوارث والأخطار الشديدة ، بل كذلك حيال أجهزة التعذيب والنكال بالغة الفظاعة [1] ، فإننا لا نلمس فيهم مزاجا حربيا قط ، فلو كان لديهم مثل هذا المزاج (أو الطابع) لما تركوا لأجانب ، منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف عام وحتى يومنا الحاضر ، أن يتملكوا بلادهم وأن يقوموا بحراستها والدفاع عنها ، لذلك فليس من المدهش ألا نجد عندهم قط ، وبمعنى الكلمة ، موسيقى حربية أو عسكرية .

ومع ذلك فإن لديهم ألحانا لمارشات ، وإن لم تكن هذه مارشات عسكرية صرف شأن مارشاتنا ؛ وهذه الألحان ، عندهم ، هى تلك التى تؤدى فى بعض المناسبات الاحتفالية مثل مواكب رمضان ، وطواف المحمل وقوافل الحج ، أى التى تتكون من أولئك الذين يتهيأون للقيام برحلة الحج إلى مكة ، أو كذلك عندما تذهب السلطات المدنية والعسكرية فى القاهرة لاستقبال الباشا الذى يرسله الباب العالى حاكما على مصر ، ولقد حسمنا رأينا على أن نضعها فى نطاق هذه الدراسة ، بسبب ذلك التطابق التام القائم بين هذه المارشات وبين ألحان موسيقانا العسكرية ، سواء فى اختيار الآلات الموسيقية المستخدمة لأدائها ، أو فى إيقاعها بالغ الوضوح الذى يميزها ؛ وفى واقع الأمر ، وكما هو الحال فى موسيقانا العسكرية ، فإنه لا يستخدم فيها سوى الآلات الصاخبة مثل المزمار ، والنفير والصنوج والدفوف أو الطبول ، ولا تقبل فيها قط الآلات الوترية ولا آلات الناى ، أما آلة الكلارينيت فلا تستخدم فى مصر قط .

---

(١) يقدم التاريخ فى هذا الصدد شهادات لا لبس فيها ، ويذكر أكسانوفون فى مؤلفه cyropédie ، الكتاب السابع واقعة تسترعى الانتباه بهذا الخصوص ؛ وقد عرفنا كذلك مزيدا من الوقائع تأتى مطابقة لهذه الشهادات .

لكن عدد الطبول والدفوف[١] المستخدمة ، من مختلف الاحجام ، هائل للغاية ، وتنتج عنه ضجة جد هائلة ، أما صوت الصنوج (النحاسية) فيكاد يؤدى إلى الصمم ، كما أن النغمة الحادة والثاقبة (التى تكاد تثقب أذن سامعيها) للمزامير المسماة زمير[٢] ترج الأرض بقوة بالغة ، فى حين تمزق الأذن أصوات الأبواق والنفير ، حتى أن أشد حالات الجلبة والضوضاء الصادرة عن العراك ، لا يمكنها أن تعطى إلا فكرة مبسطة وضئيلة للغاية ، عن الأثر العام الذى ينتج عن هذا الحشد من الآلات الموسيقية .

وقد كان أحد هذه الألحان ، وهو الذى بدا لنا أكثر من غيره جذبا للانتباه ، بسبب أصالة لحنه ، وبصفة خاصة بسبب المناسبة الخالدة التى يذكرنا بها ، هو اللحن الذى تم عزفه عندما ذهب المشايخ والسلطات العسكرية والمدنية فى القاهرة ، وكذلك الفرنسيون المقيمون فى هذه المدينة ، يتبعهم حشد هائل من المصريين ، على مبعدة ربع الفرسخ إلى خارج هذه المدينة ، لاستقبال القائد العام بونابرت ، الذى عاد مصطحبا جيشه بعد حملته على سوريا ، فلم يحدث أن استقبل قط ، فى ولاياته ، حاكم أو ملك يعتز به رعاياه ، بأمارات صَخّابة أكثر جلبة ، من تلك البهجة العامة والفرح الطاغى الذى نتج فى ذلك الوقت عن ظهور وعودة القائد العام ، وأبدا لم يحدث أن أبدى إخوة متحابون ، افترقوا عن بعضهم البعض لوقت طويل ، مثل هذه

---

(١) لابد أن نستثنى من هذا العدد الطار والبندير والرق والدف والمزهر (الجلجل) والدربكة ؛ والأخيرة وعاء كبير له رقبة طويلة أسطوانية الشكل ، ومجوفة ؛ وأن نستبعد كذلك كل الآلات الأخرى من هذا النوع ؛ إذ لا تستخدم هذه قط فى حالات مماثلة (أى فى الموسيقات العسكرية) إما لأن استخدامها يقتصر على مناسبات المسرات الشعبية ، وإما لأنها لا تصاحب سوى رقصات الغوازى ورقصات القرود والكلاب والماعز والدببة الخ وكذلك هزليات المهرجين من كل صنف ، ولأنها - لهذه الأسباب - سوف تستدعى إلى الذهن أفكارا لا تتفق كثيرا مع الاحترام الواجب فى أمثال هذه الاحتفالات المهيبة ؛ وإما لأن هذه الآلات الموسيقية - أخيرا - لا تحدث الضجة الكافية ؛ وإن كان السبب الأول هو الأقرب احتمالا فيما يلوح لنا .

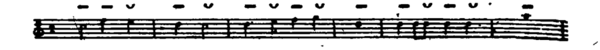
(٢) زمير أو زمر فى المفرد ، وزمارة فى الجمع (كذا) .

العواطف الجياشة والمؤثرة ، كما فعل عندئذ الفرنسيون الذين كانوا فى القاهرة ، وأولئك الذين كانوا عائدين من سوريا
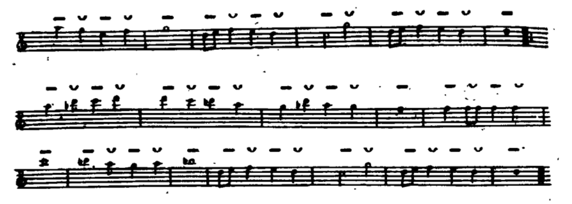
وربما لم يكن بمقدور أجمل موسيقى أوربية أن تعبر عن أدق خلجاتنا ، إعجابا بمشهد له مثل هذه الأهمية ، لكن اللحن الهمجى لهذه الموسيقى التى سمعناها ، إذ كانت تذكرنا بأننا على مبعدة ستمائة من وطننا ، وفى جزء آخر من العالم قد كان له علينا تأثير بالغ القوة ، ومنح لمشاعرنا التى كنا نحس بها حيوية بالغة حتى أننا لا نجد من الكلمات ما يسعفنا لوصفها ، ولم يكن مارش الاسكيت Scythes فى أوبرا إيفيجنيا فى توريد لجلوك Jluck على مافيه من سمو ، بل ربما بسبب هذا السمو نفسه ، ليهزنا بمثل هذه القوة ، وعلى النحو الذى أحدثه فينا هذا الأسلوب البدائى للمارش الآتى الذى كان يعزفه الموسيقيون المضريون ، والذى كان يصحبه ما سبق أن أوضحنا ؛ فلحن مارش جلوك يستدعى إلى الذاكرة ذلك الطابع الوحشى ، بالغ القسوة للاسكيت من أبناء توريد Tautrde بالاضافة إلى حيوية التعبير التى لا يسمح بلوغها إلا فى الفن بالغ الكمال ، الذى تقوده المشاعر بالغة الرهافة والذوق الرفيع : وهذا الكمال التام فى الفن ، على وجه الدقة ، وهذه الرهافة فى الذوق ، تقويان فينا الثقة التى تمنحنا إياها فكرة مواسية تهمس فى أذننا بأننا بعيدين عن الأخطار وفى حمى من كل ضروب الفزع ، فى بلد يسوسها العقل وتدار أمورها بالحكمة الواجبة ؛ أما اللحن المصرى فكان هو التأثير المباشر والحقيقى للغاية ، والمحسوس لأقصى حد ، لبربرية هذه الشعوب الفظة التى كنا نعيش بينها ، وإليكم هذا اللحن .

لحن مارش مصرى

إيقاع مخمس[١]
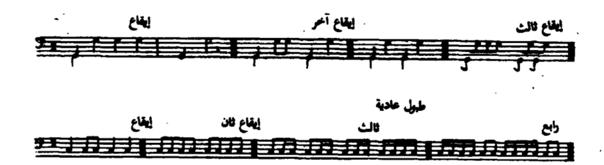


(١) هذا الايقاع نفسه يسمى الدويك بالتركية ؛ وهو نفس الايقاع (أو المقام) الذى عرفه الاغريق بالايقاع المتساوى أو المتعادل أو الايقاع التفصيلى أو الدكتيلى =



أما الشىء الذى يسهم أكثر من غيره فى إحداث ارتباك كبير فى تأثير هذا النوع من المارشات فهو اختلاف توقيت الايقاع الواحد الذى يصدر عن الصنوج والدفوف والطبول ، ونقدم هنا بعضا من الألحان العسكرية التى دوناها ، ونحن نوضح مرة أخرى أننا قد حددنا بإشارات موسيقية (نوتات) مزدوجة الذيل ، تلك الضربات القوية والنغمات الخفيضه أو الغليظة التى تدقها اليد اليمنى ، أما الضربات الضعيفة وكذلك النغمات الجهيرة أو الحادة التى تحدثها اليد اليسرى ، فقد أشرنا إليها بإشارات من النوع المخالف .

طبول ضخام : يد مزودة بعصا لتضرب من ناحية ؛
أما اليد الأخرى فتمسك بقضيب لتضرب من الناحية الأخرى

= (والدكتيلة تفعيلة يونانية أو لاتينية مكونة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين) . أما الأزمان (الزمن هو جزء وزن اللحن) المشار إليها بإشارة (أو نوتة) طويلة تسمى دوم ، وتلك المشار إليها بإشارة مقتضبة فوق آلات الايقاع فتسمى تك . وفى مجال الغناء يسمى الزمن طا ، وبدلا من تسمية الزمن الآخر تك فإنهم يسمونه دح . والدوم ، مثله فى ذلك مثل الطا ، هو الزمن القوى ؛ وتتميز الدوم ، عندما توضع فوق آلات الايقاع فى أنها تضرب باليد اليمنى فوق منتصف الآلة ، وأنها تحدث نغمة أكثر خفوتا (غلظة) وأكثر قوة ؛ أما التك فإنها ، عكس ذلك ، تضرب باليد اليسرى ، قريبا من حافة الآلة الموسيقية بحيث تعطى نغمة أكثر جهارة (جهيرة) وأقل قوة ؛ وتستدعى الطا (يطلب عزفها) بضربة من اليد فوق الركبة أو كذلك بإبهام اليد نفسها ؛ وهكذا يكون من الجلى أن المصريين يقومون – فيما يتصل بالأزمان الايقاعية – بنفس التمييز الذى نقوم به نحن .



طبول تسمى نقارية ، ويوجد منها على الدوام اثنتان :
واحدة بالغة الضخامة ، أما الأخرى فمتوسطة الحجم

خامس رابع ثالث إيقاع ثان إيقاع

سابع سادس

إيقاع ثان إيقاع

صنوج تضرب عند وسطها طبول صغيرة للغاية

طبول صغيرة تسمى نقرزان

إيقاع آخر إيقاع إيقاع

المبحث السابع

عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الدينى بصفة عامة ، وعن الإنشاد المسمى آذان ، بصفة خاصة

حرم محمد على المسلمين استخدام الموسيقى والآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإنهم يرتلون أو يكادون يغنون ، فى كل صلواتهم ، بل إنهم فى بعض الأحيان يصحبون هذه الصلوات (أى الأدعيات) بصوت آلات الموسيقى ، كما أن لديهم تراتيل يؤدونها على شرف النبى وشرف أوليائهم .

ولن نأخذ على عاتقنا أن نورد هنا كل هذه الأغانى ، وإن كنا سنُعَرِّف ببعض منها ، من كل نوع ، حتى يصبح بالإمكان الحكم عليها ؛ أما الأخريات فسوف نكتفى بإيراد وصف لها .

وسيكون النشيد الذى سنبدأ به ذلك الذى اسمعنا إياه المؤذنون [١] من فوق المآذن[٢] للإعلان عن حلول وقت الصلاة .

وإليكم أصل وسبب هذا النوع من الاعلان أو المناداة حسبما تروى الروايات[٣] :

---

(١) مودن وبالعربية الفصحى مؤذن .

(٢) المئذنة هى نوع من برج دائرى بالغ الارتفاع ، يوجد عند نحو منتصفها ممر يدور حولها من الخارج ، يقف عليه المؤذن ليؤدى نداءه . ويدور المؤذن فوق هذا الممر (حول المئذنة) ليتوقف عند كل واحدة من الجهات الأصلية أى تجاه الشرق والجنوب والغرب والشمال . وعادة ما يختار عميان لأداء هذه المهمة مخافة أن يلمح المؤذن – حالة كونه مبصرا – النسوة فى شرفات بيوتهن عند قيامهن بأداء بعض الأمور المنزلية . ويسمى هذا البرج فى مصر أيضا (مدنة) وتكتب الكلمة بالعربية الفصحى مئذنة .

(٣) انظر :

Tableau général de l'Empire Ottoman, par M. Obisson, Paris, 1788, t.II, Code réligieux, P. 108.

« حيث لم يكن نبى المسلمين ، عند هجرته إلى المدينة يقوم بأداء الصلوات الخمس فى التوقيت نفسه ، والساعة نفسها ، فقد تجمع تلاميذه (صحابته) الذين كان يفوتهم فى غالبية الأوقات أن يؤدوا النَّماز[1] معه ، ذات مرة ، كى يبحثوا عن وسيلة لإعلان العامة بحلول الأوقات ، من النهار أو الليل ، التى لابد أن تؤدى فيه الفريضة الأولى التى فرضها دينهم ؛ وقد رُفِضَ على التعاقب : استخدام البيارق ، والأجراس ، والأبواق ، والنار ، حين اقترحت كل واحدة مما سبق كعلامة يتفق عليها لهذا الغرض . فقد لفظت البيارق أو الرايات باعتبارها لا تتفق قط مع قداسة الأمر ، ونحيت الأجراس حتى لا يكون فى ذلك تقليد للمسحيين[2] ؛ أما الأبواق فرفضت لأنها خاصة باليهود ، كما رفضت النار لأن فى استخدامها تشبّهاً بديانة المجوس ، عبدة النار » .

« وإزاء تعارض الآراء ، فقد تفرق الصحابة دون أن يتوصلوا إلى شىء ؛ وفى الليل رأى أحدهم فى المنام ، وهو عبد الله بن زيد ، ملاكا يرتدي ملابس خضراء ، ففاتحه عبد الله فى الأمر الذى شغل صحابة الرسول ، فقال له هذا الملاك سأدلك على وسيلة توضح لك كيف ينبغى القيام بهذه الفريضة المقدسة : وهنا صعد فوق سطح منزل وأدى الآذان[3] بصوت عال ، وبالعبارات نفسها التى أخذ الناس يستخدمونها منذ ذلك الوقت لإعلان مواقيت الصلوات المفروضة » .

« وإذ قام عبد الله من نومه ، فقد هرع ليعلن رؤياه على النبى ، فأقرها وباركها ، وفوض على الفور بلالا الحبشى ، وهو واحد من الصحابة ، ليؤدى من فوق سطح منزل ، هذه المهمة الجليلة باعتباره مؤذن (الرسول) » .

---

(١) نماز كلمة فارسية ، وهى الكلمة التى تطلق على كل واحدة من الصلوات الخمس المفروضة .

(٢) هناك حالة أخرى رفض فيهاالمسلمون استخدام الأجراس التى يستخدمها المسيحيون ، وسنشير إلى ذلك فى مبحثنا عن المقرئين أو المنشدين عندما يتصل الأمر بالمُسحِّر (المسحراتى) .
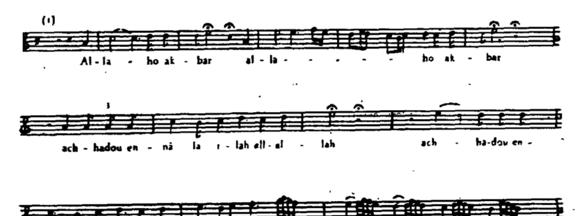
(٣) تعنى كلمة أذان بالعربية الدعوة إلى الصلاة .

وسنقوم هنا بتدوين هذه الصيغة من الدعوة إلى الصلاة ، طبقا للأداء المنغم الذى سمعناه ، وفى أكثر مراته وضوحا ، ومع ذلك فهذا (الانشاد) قابل لبعض تغيرات أو اختلافات طبقا لمزاج ، أو تبعا لمدى قوة صوت المؤذن .

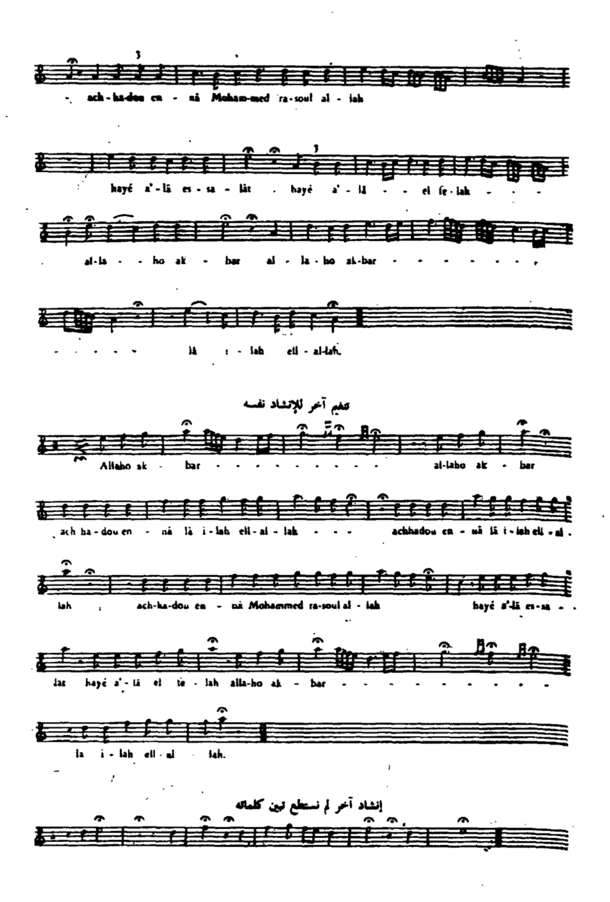
وأناشيد نداءات الصلوات المختلفة ، والتى تتم من فوق المآذن ، هى من أنواع عدة ، ولها فى مجملها طابع أصيل يختلف عن الطابع الذى تأخذه ضروب الإنشاد الأخرى ، إذ ينبغى لها أن تُنغَّم على الدوام بأكبر قدر من القوة ، وفى أكثر طبقات الصوت جهارة حتى تسمع عند أقصى بعد مستطاع ، مما يجعلها تأخذ مكانا وسطا بين الصيحات وبين الغناء كثير الحواشى أو الزخارف ، ويمكننا أن ندعى فى جرأة أننا قد نقلنا هذا الأذان على وجه الدقة ، لدرجة يصبح من السهل معها على هؤلاء الذين تسنى لهم أن يسمعوها فى مصر ، أن يتعرفوا عليها ، وفى الوقت نفسه فإنه من العسير على شخص لم يكن قد جاء بنفسه إلى هذه البلاد ، أن يقدر كل الصعوبات التى كان علينا أن نذللها ، حتى ننجح فى الأمر بشكل تام ، برغم استعادتنا (لهذا الآذان) مرات كثيرة عندما جئنا بمن يؤديه عندنا .

تنغيمات الأذان

«أو : النوته الموسيقية لإنشاد الدعوة إلى الصلاة »[١]

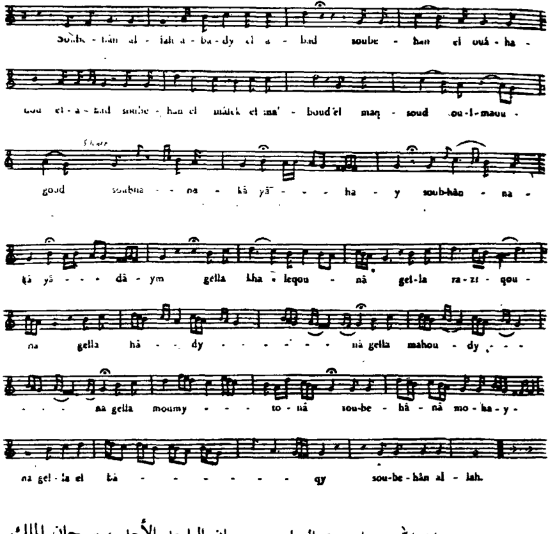


(١) دونا نغمات الغناء (الآذان) فى نغمة الصول (سول) وعلى النحو الذى عرفت به بشكل عام ؛ ومع ذلك فمن السهل أن نفترض وجود هذا الغناء فى طبقات الأصوات البشرية .



ach - ha-dou en - nà Moham-med ra-soul al - lah
hayé a'-lã es - sa - lât . hayé a'-lã - - el fe-lah - - -
al-la - - ho ak - bar al - la - ho ak-bar - - - - - - - -
- - - - - lã i - lah ell - al-lah.
تنغيم آخر للإنشاد نفسه
Allaho ak - bar - - - - - - - - - - - - al-laho ak - bar
ach ha - dou en - ná lã i - lah ell - al - lah - - - achhadou en - nâ lã i - lah ell - al .
lah , ach-ha-dou en - nà Mohammed ra-soul al - lah hayé a'-lã es-sa - -
lat hayé a'-lã el fe - lah alla-ho ak - bar - - - - - - - - - - -
la i - lah ell - al - lah.
إنشاد آخر لم نستطع تبين كلماته

إنشاد المؤذن قبل صلاة الفجر



« سبحان الله (هادى) العباد ، سبحان الواحد الأحد ، سبحان الملك المعبود ، المقصود والموجود ، سبحانك ياحى ، سبحانك يادايم ، جل خالقنا ، جل رازقنا ، جل هادينا ، جل مهدينا ، جل مميتنا ، سبحان محيينا جل الباقى سبحان الله »

المبحث الثامن

عن حفلات (زفة) المولد وأغانيه

لا يقيم المصريون قط حفلات سنوية لذكرى وفاة راحليهم ، وإنما يحتفلون بالذكرى السنوية لمولدهم ، ويتم هذا الاحتفال ، الذى يطلق عليه اسم المولد ، بقدر متفاوت من البذخ والأبهة ، يتناسب مع درجة القداسة أو التبجيل التى يوحى بها الشخص موضوع التكريم ، فإذا كان هذا المولد يقام احتفالا بذكرى ولى أو شيخة ، فإن الناس يتجمعون فى الجامع الرئيسى بالحى الذى يقع فيه ضريح أو مقام هذا الولى ؛ ومن هناك يتوجهون فى شكل موكب (زفة) إلى المكان المحدد للاحتفال بهذا الولى بصفة خاصة .

ولعل الوصف الذى سنقدمه هنا عن مولد ستى زينب [1] وهى واحدة من أكثر شيخات (أولياء) المسلمين قدامة ، وكذا الأغنيات (التراتيل أو الأناشيد) التى سنلحقها بهذا الوصف ، سيكون كافيا كى يعطى القارىء فكرة توشك أن تكون دقيقة ، عن الاحتفالات الأخرى من هذا النوع .

عندما تبدأ الزفة مسيرتها من جامع ستى زينب فإنها تبدأ بترتيل هذا النشيد (الموشح) :

نشيد (أو موشح) مولد ستى زينب

مقام حجاز ، إيقاع صوفيان

الدور الأول

(1) Ru - dy-to bi - mâ qasam al - la-ho ly Oua faouade-sou am-ry i - lâ khâ-le - qy.

---

(١) زينب هى كبرى البنات اللاتى أنجبهن محمد ﷺ من (السيدة) خديجة ، زوجته . (والحقيقة أنها ابنة الامام على كرم الله وجهه) أما الحى المعروف باسم ستى زينب فى القاهرة فيجاور حى قاسم بك الذى كنا نقطنه ؛ وأما الجامع الذى وضع تحت كنف السيدة زينب فيوجد فى الحى الذى يحمل هذا الاسم ، والذى يقع بين حى وجامع طولون وحى قاسم بك .

الدور الثانى (١)

Ka - mā ah-sen al - lah ly - mā ma-dā - y Ke - zā - le-ka yos-le-hou fy - mā ba - qy.

الدور الثالث

Ouaqāf - tou bi - bā - bi-ka yāz-al - ghi - nā Fa - qy-ron ou en-ta bi - hā - ly a' - lym.

الدور الرابع

Oua - hāchā oua - kal-lā yekhy-bou el - lā - zy A - tā bin-ke - sā-rīn le - bāb el ke - rym.

النص العربى

رضيت بما قسم الله لى ،
وفوضت أمرى إلى خالقى ،
كما أحسن الله فيما مضى ،
كذلك يصلح فيما بقى .
وقفت ببابك يا ذا الغنى ،
فقير وأنت بحالى عليم ،
وحاشا وكلا يخيب الذى أتى
بانكسار لباب الكريم (١)

---

(١) بمقارنة الشكل الإملائى للكلمات المكتوبة تحت النشيد ، بشكلها الاملائى فى النطق العادى لهذه الكلمات نفسها ، شعرا ، وهو ما اتبعناه فى العمود الأوسط (وهو العمود الذى كان ينقل النشيد العربى بلفظه العربى ولكن بحروف لاتينية ، كى يتمكن القارئ الفرنسى من قراءته ، وقد حذفناه لعدم ضرورته هنا) نلاحظ اختلافا محسوسا ؛ ناتجا عن بعض جوازات أو تصرفات مسموح بها عند الغناء حتى يمكن تطويع الكلمات ، بشكل أفضل ، وبطريقة أكثر مناسبة ، مع الأزمنة الايقاعية .

(٢) على هذا الشكل الهجائى ، يكتب المسيو سلفستر دى ساسى ، وهو الذى يعد =

(ترجمة) المسو سلفستر دى ساسى

« إننى راض بما أعطاه الله نصيبا لى ،
وأدع لخالقى مهمة رعاية كل أحوالى ؛
وإذ غمرنى الله بآلائه فى الماضى ، فإنه
بالمثل سيقضى بكل شىء ، فى
المستقبل ، على النحو الذى يحقق
مصالحى . لقد التمست بابك يا واسع
الغنى ، إننى فقير وأنت تعلم حالتى .
كلا ، إن الله لن يرضى بذلك ، فلن
يخيب قط ، رجاء ذلك الذى يأتى
بقلب مفعم بالعشم ، يلتمس باب
الرب السخى المعطاء » .

وبينما ينشد الناس هذا الموشح ، يواصل الموكب مسيرته صوب المكان المحدد له .

وتكون هذه الزفة فى العادة كبيرة العدد ، وتتم على ضوء المشاعل ، وتضم فى صفوفها :

١ – « الفقها » الذين ينشدون التواشيح والقصائد ، مثال ذلك القصيدة التى قدمناها للتو .

٢ – حشدا هائلا من الطرق الصوفية المكونة من « الفقرا » الذين لهم تواشيحهم وموسيقاهم وبيارقهم الخاصة بهم . وتكون بيارق كل طريقة صوفية على الدوام من نفس لون عمائمهم ، طبقا للعادات أو الممارسات التى تحددها لوائح وتعليمات هذه الطرق ، ولهذا السبب فإن لبعضها بيارق بيضاء اللون مثل القادرية

= رأيه نافذا فيما يتصل بنطق اللغة الفصيحة ، نص هذا النشيد ، الذى شاء عن طيب خاطر ، وبرجاء منا ، أن يترجمه إلى الفرنسية .

والطيابة والعلوانية الخ ، كما أن لبعضها بيارق سوداء اللون مثل الرفاعية الخ[1] ، وتكون بيارق فريق ثالث حمراء اللون مثل الشناوية والعيسوية والنقشبندية والقاسمية الخ ، فى حين تحمل طرق أخرى بيارق خضراء اللون مثل الملاوية والبرهامية الخ ؛ كما يحمل فريق خامس بيارق صفراء مثل العفية الخ ، وتستضىء كل طريقة بعدد متفاوت من المنارات (منارة)[2] والمشاعل (مشعل)[3] تنشر ضوءا بالغ الإبهار ، ويهرع ألوف المسلمين الذين يؤججهم الورع ، من كل صوب نحو هذه المواكب ، فى شكل جموع غفيرة ، تتخذ مكانها خلف المسيرة .

---

(١) قلة من المسلمين فقط هم الذين لا يتبعون أيا من هذه الطرق الصوفية ؛ ويوشك أن يكون هناك عدد من هذه الطرق المختلفة يماثل عدد المشايخ أو الأولياء المسلمين : وحيث أن لكل امرىء الحرية فى الانضمام إلى أى من هذه الطرق كما يتراءى له ، فإن هناك من بين المسلمين من ينتمى إلى هذه الطريقة التى نشأت فى بلدة ما حاملة اسم أحد الأولياء ؛ وهناك كذلك آخرون ينضمون إلى طريقة نشأت وهى تحمل اسم هذا الولى نفسه ولكن فى بلدة أخرى ، أو فى بلدة هؤلاء « المريدين » أنفسهم ؛ وهكذا توجد فى كل مكان عدة طرق تحمل الاسم نفسه ، وتتميز عن مثيلاتها باسم البلدة التى نشأت بها ، أو التى تتبع هى عادات أهلها وممارساتهم .

(٢) المنارات (والمفرد : منارة) تشبه مشكاة مخروطية الشكل ، هائلة الحجم ، وهى تتكون من ثلاثة أو أربعة أرفف من الخشب ، يشكل كل واحد منها دائرة مسطحة الشكل ؛ أما الرف أو القرص الأول فقطره أكبر من قطر القرص الثانى ؛ وقطر هذا الدف الثانى أكبر من قطر الدف الثالث ، وهكذا ، بحيث يبز الدف أو القرص السفلى ، إلى الخارج ، القرص الذى يعلوه مباشرة ، وتخترق محيط كل قرص ثقوب توضع بها الشموع أو الشمعدانات ؛ وتمسك هذه المنارة من أعلا بعصا طويلة .

(٣) أما المشاعل فهى صنف من المواقد المقفلة من أسفلها عن طريق لوحة دائرية من الحديد ؛ وتقتسمها من أعلا اثنتان أو ثلاث من الدوائر أو الشرائط المستديرة من المعدن نفسه ، تدعمها دعامتان من الحديد كذلك . وتحمل هذه المشاعل من أعلا بواسطة عصا طويلة ؛ وتشتعل فى داخلها قطع صغيرة من خشب الراتنج أو الصمغ .

ويسير الفقها على رأس هذه المواكب ، ويفصل بين هؤلاء وبين أول جماعة صوفية من جماعات الفقرا ، نفر من الموسيقيين يعزفون على آلاتهم ألحانا موسيقية ، ويعقب كل جماعة من جماعات الفقرا هذه فريق من الموسيقيين يعزفون على نوع من الناى يسمى مزمار ، وعلى صنوج ، وعلى طبول يسمونها نقرزان ، وعلى طبول بالغة الصغر تسمى باز ، وعلى الدفوف ، وعلى دف الباسك المسمى البندير ؛ أما أثر كل ذلك ، وهو الأمر الذى يسترعى الأنظار بشدة ، فهو ضجة صخابة ، ومع ذلك ، فكل هذه الأنغام موزعة بطريقة لا يحدث معها خلط أو اضطراب ، وبحيث لا تحول الضجة الصادرة عن فريق ، دون سماع الغناء (الانشاد) الصادر عن الفرقاء الآخرين .

وعندما يصل موكب التطواف (الزفة) إلى الضريح الذى أودعت إياه ، حسب الاعتقاد الشائع ، رفات القديسة (الولية) المسلمة ، يذهب كل امرىء إلى هناك ليؤدى صلواته ويقدم قرابينه (نذوره) ، إذ يولى المسلمون ثقة تامة لمعجزات مشايخهم أو أوليائهم ، وبصفة خاصة لمعجزات أولئك الذين ينحدرون من سلالة محمد أو ينتمون إلى عائلته . ولكى يستطيعوا أن يحوزوا مثل هذا الشرف ، فإنهم يلقون ببعض قطع المدينى فى حوض صغير يوجد فوق ضريح الولى بعد أن يفارقوا مزاره ، أو يوقدون هناك شمعة ، فإذا كانوا هم مرضى أو كانوا يصطحبون معهم أقارب مرضى يرجون شفاءهم ، فإنهم يمسحون بملابسهم هذا الضريح ، وقد جرت العادة كذلك بأن يلقوا بأغصان الريحان فوق الضريح أثناء آدائهم لصلواتهم ، ثم يستعيدونها بعد ذلك ، لكى تعلو هذه الأغصان بعد ذلك فراشهم ، أو يعلقونها فى المكان الذى يسكنونه ، ويقوم البؤساء بملامسة هذا الضريح بحزم كبيرة من فروع الريحان ، ثم يسارعون بعد ذلك بتوزيعها على المارة فى الشوارع ، ولاسيما هؤلاء الذين يتوسمون أنهم سيحصلون منهم على مكافأة أكبر ، ولهذا لم يكن يفوت هؤلاء قط أن يقدموا بعضا منهم إلى كل فرنسى كانوا يلقونه ، طيلة الوقت الذى كنا نحتل فيه مصر ، دون أن يوحى اختلاف الدين لهؤلاء البؤساء بأى هاجس .
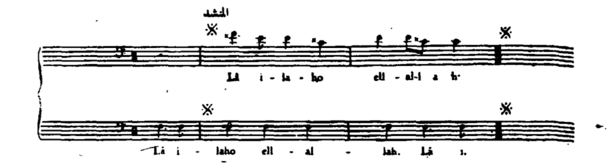
وفى الوقت الذى يذهب فيه كل مسلم ورع ليلتمس بركة ورضاء وليه المقدس ، يمضى الفقها ليجلسوا خارج الضريح ، وهناك يرتلون معا إحدى سور

القرآن ، التى يقسمونها إلى أربعة أجزاء ، يوزعونها فيما بينهم ، بحيث لا يرتل أى منهم سوى الربع من هذه السورة ، وبعد ذلك يأتى دور إنشاد الموشحات والقصائد .

وتتخذ كل واحدة من الطرق الصوفية للفقرا ، من ناحيتها ، مكانها داخل سور الضريح ، أو فى الميدان السابق على هذا الضريح ، وهناك ترفع بيارقها وتعزف موسيقاها ، وتؤدى « رقصات » (الذِّكر) المتصل بممارساتها الخاصة ، ثم تترنم باللحن الآتى على طبقتين ، تؤدى خفيضتهما بشكل جماعى ، أما الجهيرة فيقوم بأدائها المنشد ، أى ذلك الشخص الذى يدير حركة الغناء ، وكذلك حركة « الرقص » (الذكر) وذلك بتحديده للايقاع ، الذى يصبح فضلا عن ذلك محسوسا ، بفعل ضجة الصنوج وتوقيعات الدفوف .

غناء الرقص الدينى للفقرا

(أى الانشاد الذى يتم أثناء أداء الذكر)



لا إله إلا الله ، لا إله إلا الله

أما رقص هؤلاء فيشتمل على تكوينهم لدائرة ، ثم الدوران حولها ، كلهم معا فى وقت واحد بإيقاع معين ، وكل منهم ممسك بيدى جاره ، ملقين بالرأس مرة إلى اليمين ومرة أخرى إلى اليسار ، ومع كل نوبة من نوبات الإيقاع ، وفى البداية ، تكون حركة الرأس بطيئة ، وكذلك تكون حركة الغناء ، ثم يسرع بها المنشد ، على درجات ، أثناء إنشاده ، وبالتالى تصبح حركة الرأس أكثر سرعة وأكبر عنفا ، وأخيرا ينتهى الأمر بهذه الحركات ، التى تتزايد سرعتها درجة درجة ، بأن تصبح بالغة السرعة

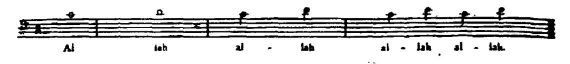
حتى أن الكثيرين من الفقرا ، بفعل من غيبة الوعى بقدر ماهو بفعل التعب ، يترنحون ثم يسقطون على الأرض ، وهم فى حالة من الانتشاء والانفعال ، تدفع بهم إلى الارتماء على هؤلاء المحيطين بهم ، بل وأحيانا إلى عضهم ، وإن كان الناس فى العادة يهرعون إلى مساعدتهم ، والتهدئة من روعهم بكل وسيلة يرونها أكثر ملاءمة من غيرها ، وعندما يستعيد هؤلاء وعيهم ، يبجلهم الناس كما لو كانوا أولياء ، ويعرضون ، هم بدورهم ، أيديهم ليقبلها هؤلاء الذين يمثلون أمامهم أو يباركون بأيديهم رءوس من حولهم .

وفى بعض الأحيان يذهب إلى مثل هذه الأعياد ، شعراء ينشدون قصائدهم فى مدح الولى .

وحين تنتهى الصلوات (الأدعيات أو الابتهالات) يعود الفقرا من هناك مع العامة ، إلى المسجد منشدين مايلى :

نشيد العودة من موكب التطواف (الزفة)

فى المولد إلى المسجد



الله ، الله

وهذا الانشاد ، كما نرى ، لا يتكون إلا من نغمتين ، وهو يبدأ فى بطء شديد ، بحيث تستطيل كل نغمة لحد تتقطع معه الانفاس ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر ، ثم يأخذ بعد ذلك فى الاسراع ، درجة فدرجة ، ليصبح أقل بطئا ، وقد أشرنا إلى ذلك بالدوائر البيضاء ، ثم يصبح الايقاع أكثر قوة ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر السوداء ، وكلما زاد اقتراب القوم من الجامع ، كلما يصبح اللحن سريعا وقويا ، وعندما يصبح هؤلاء فى النهاية على وشك الدخول إلى الجامع ، يصبح الانشاد سريعا لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يتابعه ، ثم يدخل الناس إلى المسجد فى صمت ، وتنتهى (زفة) المولد .

المبحث التاسع

عن أناشيد وعن رقصات الذكر[1] عند الفقرا

يؤدى الفقرا كذلك أناشيد ورقصات توشك أن تشبه سابقاتها ، فى بعض المناسبات الدينية ، مثل احتفالات الذكر ؛ وفى هذه المناسبة يتجمع الفقرا ، من الذين ينتمون إلى الطريقة الصوفية نفسها ، سواء فى المساجد التى أسسها شيخهم ، أو فى أى جامع آخر ، إذ أن لهم منشئات خاصة بهم أقامها شيخهم أو أقامها ، تقربا إليه ، بعض المتحمسين من أتباعه ، يتوجه إليها هؤلاء فى أيام بعينها من الأسبوع أو الشهر ، حددوها هم .

ولعلنا هنا نضع أيدينا على مبحث بالغ الأهمية ، ومثير للغاية ، حول هذه الأنواع من الطرق الصوفية ، وحول نشأتها وأصلها وممارساتها ورقصاتها وملابسها ، وشاراتها المميزة التى تسهل التعرف عليها ، ذلك أن كل واحدة منهن تختلف عن الأخريات فى بعض من هذه الأمور ، لكننا نأسف ألا تستطيع المعلومات التى دوناها حول هذا الموضوع ، أن تجد لنفسها مكانا هنا ، حيث تقتصر مهمتنا على دراسة الموسيقى . وفى واقع الأمر فإن هذه المعلومات لا تناسب سوى دراسة تهدف إلى التعرف على تقاليد وعادات المصريين .

ومع ذلك ، فسيكون بمقدورنا ، دون أن يغيب عن ناظرنا موضوعنا الرئيسى ، أن نقول بعض شىء عن الذكر الذى يمارسه فقرا طريقة السمانية ، وهو الذكر الذى سمح لنا أن نحضره فى التاسع والعشرين من بريريال من العام التاسع لقيام الجمهورية (١٨ يونية ١٨٠١) ، وقد تأسست هذه الطريقة على يد محمد السمان . وليس لهؤلاء الذين انضووا تحت لوائها شارات مميزة ، بالغة الوضوح ، فى ملابسهم ، فهم يرتدون

---

(١) ذكر ، وتعنى هذه الكلمة حرفيا ذكر ولى ما فى الصلوات (أو فى الابتهال والضراعة) . وعلى هذا النحو تسمى الأدعيات والأناشيد والرقصات التى يؤديها الفقرا فى ذكرى الأولياء الذين يجلونهم أكثر من غيرهم ، وبصفة خاصة فى ذكرى موالد شيوخهم المؤسسين .

العمامة البيضاء ، ونظامهم هو واحد من أكثر الأنظمة صرامة وتقشفا ، ولهم ، شأنهم فى ذلك شأن الآخرين من الفقرا ، رقصة خاصة بهم ، فعلى حين كان فقرا مولد ستى زينب تتشابك أيديهم فى حركة دائرية ، وتصحبهم ضجة الصنوج القديمة المسماة كاس باللغة العربية ، وبأنواع أخرى كثيرة من الآلات الموسيقية ، فإن هؤلاء (السمانية) يشكلون فى بعض الأحيان ، كذلك ، دائرة دون أن يتشابكوا مع ذلك بالأيدى ، تاركين أذرعهم مدلاة بطول أجسامهم ؛ وبدلا من أن يستديروا كالسابقين يمينا ويسارا ، فإنهم لا يفعلون سوى أن يثبوا فوق أطراف أقدامهم ، ويتقافزون دون أن تفارق الأرض أقدامهم ، وبدون أن يتزحزحوا عن أماكنهم ، وينهض المنشد وسط دائرتهم ، ويدير حركة الغناء (الانشاد) الذى يؤدونه فى شكل هذه الكلمات : لا إله إلا الله ، أو بقولهم فقط : الله الله : أو قيوم ، قيوم .

أما ذكرهم الأكثر أبهة ومهابة فهو الذكر الذى يؤدونه بالقرب من ضريح الشيخ (الامام) الشافعى[1] ، فى ميدان البيومية ، خلف قلعة القاهرة ، ويستمر هذا الذكر أربعة أيام ، بدءا من الثامن من شهر المحرم حتى الثانى عشر من الشهر نفسه ، لكننا لم نكن شهودا على هذا الذكر ، وإن كنا قد شهدنا ذكرا آخر ، للطريقة نفسها ، فى مسجد صغير يقع بحى الخراطين ، وبمجرد أن تجمع الفقرا فى هذا المسجد ، اصطفوا هناك فى صفين متوازيين ، جلسوا على أعقابهم ، وبدأوا بأن قرأوا ، أو بالأحرى ، رتلوا بعض سور من القرآن ، بقيادة اثنين من المنشدين[2] ، كانا
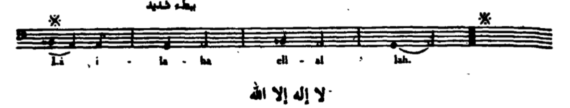
---

(١) وهو اسم شيخ واحد من المذاهب الأربعة السنية فى الدين الاسلامى .

(٢) المنشد ، ومعناها فى العربية المغنى – الشاعر أكثر مما تعنى المغنى – الموسيقى ؛ والمعنى الحقيقى لهذه الكلمة يماثل ما تعنيه عندنا كلمة Chantre ، حين نستخدمها للحديث عن الشعراء القدامى الذين كانوا يغنون أشعارهم ؛ وبدون هذا التحديد سوف نخلط بين العرب السابقين والمحدّثين ، الذين سنتناولهم عما قريب ، وهؤلاء الأخيرون ليسوا سوى رواة أو حافظين ، يقصون ، ليس أشعارهم الخاصة بهم ، وإنما أشعار الغير ، وهو ما يجعل بمقدورنا أن ننظر إليهم ، دون أن يعوزنا السبب ، باعتبارهم نوعا من رواة الملاحم .
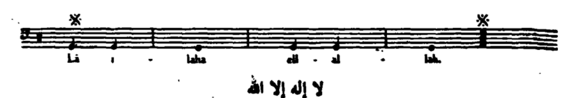
انظر بخصوص كلمة منشد الفعل نشد ، وبخصوص كلمة المحدّثين الفعل حدّث ، فى القاموس ذى اللهجات السبع الذى وضعه كاستل Castelle

يقودانهم أثناء الإنشاد ، وبعد هذه التراتيل أدوا الأغنية الآتية ، فى نغم شجى رتيب :



لا إله إلا الله

وكانت حركة الغناء فى البداية بالغة البطء ، وكان الذاكرون يؤرجحون أجسادهم بعض الشيء ، مائلين بها إلى الأمام ، ملتفتين مرة إلى جهة ومرة إلى الجهة الأخرى ، مع إتباع نفس الايقاع المنظم الذى يتخذه الانشاد على الدوام ، وبعد ذلك زيد من سرعة ومن وقع الغناء درجة بعد أخرى ، وكذلك من سرعة حركاتهم ، ومع كل مرة يستعاد فيها الانشاد (يعود على بدء) ، يزيد هؤلاء أكثر فأكثر من إيقاعها ، حتى لم يعد ممكنا بالنسبة لهم ، فى النهاية ، أن يتابعوا هذا الايقاع ، بسبب سرعته الشديدة ؛ وحينئذ بدأوا يترنمون بهذه الأغنية ، بشكل أكثر شجنا من سابقتها :



لا إله إلا الله

وبالمثل ، فقد أدوها فى البداية بكثير من البطء ، ثم أخذوا يزيدون على درجات من وقع حركتهم حتى لم يعد يمكنهم أن يتابعوها .

وطيلة هذه الأغنية (الانشاد) وكذلك طيلة الأغنية السابقة ، غنى المنشدون القصائد على الإيقاع أو النغم الذى كان يحدده شيخ الفقرا ، بضربة من يده فوق ركبته ، وهكذا انتهى الذكر الذى استغرق ثلاثة أرباع الساعة .

المبحث العاشر

السهرات(*) الدينية

لا تسمح السهرات الدينية قط بوجود آلات موسيقية ، وهى تؤدى عادة فى الليل ، فى بيوت الموسرين ، وبمناسبة عيد رب الأسرة أو بمناسبة الذكرى السنوية لمولده ، أو ابتهاجا ببعض المناسبات التى حدثت عنده .

وقد كنا ، لعدة مرات ، شهودا على هذه الأنواع المختلفة من الحفلات الموسيقية (السهرات) : وهى تتضمن ثلاثة أجزاء تسمى أثلاث ، يستغرق كل منها ثلث الليل ، يبدأ (الثلث) الأول بسورة من القرآن ، يتلوها الفقهاء فى شكل نوع من الانشاد ، ثم بعد ذلك ينشدون الموشحات[1] وبعد ذلك تأتى القصائد[2] ثم الأدوار [3] فى النهاية .

أما أجمل حفلة سمعناها من هذا النوع ، فقد تمت فى ليلة ٤ ــ ٥ من شهر المحرم من العام ١٢١٥ من الهجرة[4] فى بيت عثمان أغا ، أقامها هو ، شكرا لله على إبلاله من رمد عانى منه كثيرا ، لمدة ثلاثة عشر يوما ، وقد قادنا إلى هناك الشيخ الفيومى ، وكان مدعوا إلى هناك ، وقد بدأ الجزء الأول من السهرة بالسورة الثانية من القرآن[5] ، رتلها اثنا عشر من الفقهاء ، بطريقة لا تختلف كثيرا عن الغناء ، وبعد ذلك أنشد معها آخرون موشحات ، ثم قصائد ، أتبعوها بالأدوار أى بتلك المقاطع (الكوبليهات) التى يؤديها هؤلاء المنشدون كل بدوره .

(*) استخدم المؤلف فى الأصل كلمة كونسير Concert

(١) الموشحات ، أشعار وضعت فى شكل غنائى ، وتخضع لايقاع موسيقى .

(٢) القصائد فهى أشعار لا يخضع بناؤها إلا للوزن الشعرى .

(٣) الأدوار ، والمفرد دور ، هى الكوبليهات .

(٤) توافق هذه الليلة ليلة ٢٧ – ٢٨ من فلوريال من العام التاسع لقيام الجمهورية أى ليلة ١٧ – ١٨ من مايو ١٨٠١ .

(٥) وهى سورة البقرة التى يجزؤها الفقهاء إلى أربعة أجزاء (أرباع) يقتسمونها فيما بينهم

وقد بدأ الجزء الثانى من السهرة بقصائد تنقسم كل منها إلى مقاطع صغيرة ، يتألف الواحد منها من بيتين أو ثلاثة أبيات ، ينشدها على التوالى كل واحد من الفقهاء وينتهى الأمر بإنشاد كل الجوقة (البطانة) أى بإنشاد يتم باشتراك كل الفقهاء .

ثم بدأ الجزء الثالث (من السهرة) بالموالات [١] ، وكانت الأبيات الأربعة الأولى (من الموال) ترتل بواسطة أحد الفقهاء ، أما البيت الخامس فكان يغنى فى شكل جوقة ، باشتراك الفقهاء الآخرين جميعا ، على هيئة لازمة أو قرار ؛ وبعد ذلك أدت الجوقة كلها تسابيح ، وهى ألحان أكثر بهجة ، ويبلغ مقاس إيقاعها ثلاثة أزمان أكثر حيوية ، وبعد ذلك أنشد **الدارج** ، وهذه ليست شيئا آخر سوى الموشح بإيقاع سريع ، وأخيرا انتهت السهرة بنوع من **اللحن الكبير** ، مصحوب بمد نغمى على شكل لحن أرغن رتيب ، وعندما تم أداء هذا اللحن ، وجهت التهانى إلى كل شخص فى الجوقة باسمه .

وقد لاحظنا فى هذه السهرة ، كما لاحظنا فى كل السهرات الأخريات ، أن الفقهاء كانوا يسيئون استخدام الزخارف والحواشى ، وأنهم كانوا يطيلون كثيرا من المقاطع ، وعلى نحو يتجاوز ما يفعله بعض المغنين الأوربيين ؛ كذلك قد لاحظنا أنه كان يطلب إليهم إعادة النصوص ، التى تحظى بإعجاب المستمعين [٢] ، لعشرة أو اثنتى عشرة مرة ، وأن هؤلاء المستمعين ، عند كل إعادة ، كانوا يصفقون من فرط الحماسة ، ويصيحون إعجابا وسرورا ، ولا يليق بنا أن نعيب أو نلمز ، على نحو مطلق

---

(١) المفرد موال ، والموال ليس سوى دور مكون من خمسة أبيات ، تنتهى أربعة منها بقوافى متشابهة ، فى حين تختلف عن ذلك قافية البيت الخامس .

(٢) وإننا لنجهل ما إن كان الشرقيون ، عندما يحضرون إلى حفلاتنا الموسيقية أو إلى عروضنا ، وحين يسمعون ثناءنا ونحن نطلب إلى أمهر عازفينا أن يؤدوا من جديد اللحن الذى انتهى من أدائه ، سوف يستشعرون نفس المشاعر التى كانت تنتابنا ونحن نراهم يصفقون حماسة وإعجابا ، ونسمعهم يطلبون ويستعيدون ويصفقون لبعض فقرات من إنشاد الفقهاء ، ومع ذلك فلو أن هذا قد حدث من جانبهم ، فلا ينبغى علينا أن نتطلب منهم أن يروا بالضرورة رأيا مجندا ، لأكثر مما ينبغى أن يفعلوا ، لأمزجتنا وعقلياتنا .

مزاج أمه بأسرها ؛ وإن كنا سنظل على الدوام نتذكر نوبات الإملال التى تعز على الاحتمال ، والتى اضطررنا لتجشمها فى هذه المناسبة ، حتى لا نبدى كم كان مزاجنا الذى تكون على مذاق الموسيقى الأوربية ، يجعلنا نجد فى الأغنيات التى نسمعها أمورا خرقاء بالغة الاسراف ، فى الوقت الذى كنا نجد فيه التصفيق التى يتفجر تشجيعا لهذه الأغنيات ذاتها ، أكثر من هذه مجافاة للعقل وأكثر إسرافا .

المبحث الحادى عشر

الأناشيد ، والطقوس ، والعادات ، والأفكار المسبقة التى تتصل بعمليات دفن الموتى بين المصريين

فى مصر أناس يحترفون ، بشكل أساسى ، الغناء أو الانشاد أمام أجساد من يتم دفنهم ، ويسمى هؤلاء بالمقرئين (مقرىء) . ويحصل هؤلاء ممن يستخدمونهم على إكراميات تبلغ ١٠ ــ ١٥ بارة ، ولم يبد لنا أى لحن من أغنياتهم قط حزينا ، مماثلا للمشاعر التى يوحى بها الحدث الذى كرست هذه الأغانى من أجله ، فلحنها أقرب إلى الحيوية أو السرعة منه إلى البطء ، أما الطريقة النشطة أو المستخِفّة ، وكذلك نبرة الحيدة أو اللامبالاة التى كانت تؤدى بها هذه الأغنيات ، كل ذلك قد جعلنا نحدس ، من قبل أن يقال لنا ذلك ، إنها أغنيات مدفوعة الأجر ، وأن أولئك الذين كانوا يؤدونها يسعون إلى كسب قوتهم (عن هذا الطريق) ، ومع ذلك فمن المحتمل أن هؤلاء المقرئين يدخرون الأغانى التى تحظى بتقدير من جانبهم ، أكبر مما تحظى به تلك ، لأولئك الذين يدفعون لهم أكراميات أكبر أو يكافئونهم بشكل أكثر سخاء ، وإذا كان هذا صحيحا ، وهو أمر نظن أننا قد لاحظناه ، فإن مزاجهم لا يبدى زرايته فى اختيار الأناشيد التى يؤدونها ، بقدر ما يبدو فى الطابع الذى يمنحونه لهذه الأناشيد . ونقدم هنا ، كأمثلة على مانقول ، الأغنيات الثلاث الآتية (والمقصود هو اللحن أو الايقاع) التى يستخدمها هؤلاء عند دفن ثلاثة أفراد ، ينتمى كل واحد منهم لواحدة من الطبقات المختلفة الثلاث التى يتكون منها المجتمع)[1]

الأغنية عندما تؤدى أمام جثمان شخص مرموق



---

(١) قد كان بمقدورنا أن نضاعف من الأمثلة هنا . ذلك أننا ظللنا نسمع أناشيد أخرى من هذا النوع ، لكنها جميعا لا تحمل طابعا مميزا ، وتتشابه فيما بينها على نحو ما .

(لا إله إلا الله محمد رسول الله وعليه السلام)

الأغنية نفسها عندما تؤدى أمام جثمان شخص أقل يسرا

lâ - - lah ell-allah Mohammed rasoul allah sall-al-lah - ou a' - leyh oua sal - lam.

الأغنية نفسها كذلك عند دفن واحد من العامة أو من الفلاحين

La i - lah ell-al - lah Mohammed rasoul allah sall-al-lah sall-al-lah-ou a' - leyh ou-a sal-lam.

وتتكرر هذه الأغنية بشكل دائم منذ أن ينتزع المتوفى من بيته حتى ، يبلغ جثمانه المكان المخصص لدفنه .

وينظر المسلمون إلى عملية حمل جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، باعتبارها عملا بالغ الجدارة ، وهم يسارعون إلى أن يحل بعضهم محل الآخرين بين مسافة وأخرى فى هذا العمل (أى فى حمل النعش) : ويحمل الجثمان داخل نعش ، فوق الأكتاف ، بواسطة أربعة رجال ، اثنين منهم عند كل طرف من طرفى النعش ، وتكون هذه (أى الجثة) فى اتجاه معاكس لاتجاه مسيرة الموكب الذى يرافقه ، وعند هذا الطرف توجد رافعة تتكون من لوح صغير ضيق من الخشب ، وتغطى هذه الرافعة بشال إن كان المتوفى ثريا ، أو يكتفى بملاية (وهى غطاء مصنوع من القطن ، زرقاء اللون) إن يكن المتوفى فقيرا ، ويوضع فوق هذه الرافعة غطاء الرأس الذى كان يرتديه أو كانت ترتديه المتوفى أو المتوفاه أثناء حياتهما ، وهو بالنسبة للرجل الطربوش[١] الذى كانت تلتف حوله العمامة[٢] : أما إذا كان المتوفى سيدة ، أو طفلا فيضاف إلى ذلك لحلى التى كان من المعتاد أن تتزين بها السيدة ، وكذلك جدائل الحرير الداكن أو الأسود التى

---

(١) قلنسوة أو طاقية كبيرة من التيل ، أحمر اللون .

(٢) العمامة ، شال كبير من الموسلين أو الكشمير أبيض اللون أو أحمر ، أو أخضر ، ويبلغ طوله نحو ٦ إلى ٧ أذرع ، وبعرض يبلغ نحو ذراعين ، ويدور حول الطربوش .

تحاكى الشعر ، وهذه الجدائل التى تتزين بها كل النسوة تتدلى حتى أسفل خصورهن ، وتكون مجملة بكل طولها بصفائح صغيرة من الذهب ، أو بقطع نقدية صغيرة من المعدن نفسه أو من الفضة ، إذا لم تكن المتوفاه ، ثرية وأحيانا تكون هذه من النحاس إذا لم تكن هذه السيدة ميسورة ، أو تكون هذه الجدائل فى النهاية عارية عن أية زينة ، إذا كانت المتوفاة بالغة البؤس ، وحين تكون المتوفاه فتاة ، يضاف إلى ذلك عقودها وبقية الحلى التى كانت تستخدمها .

وعند دفن سراة القوم ، تسير فى مقدمة النعش كوكبة من الأطفال ، يحمل واحد منهم ، هو أوسطهم ، نسخة من القرآن فوق طوية صغيرة ، ويغنى (ينشد) هؤلاء الأطفال معا أدعيات ، بنغمة مرحة وبنبرة مستخفة ، ويحصلون فى مقابل ذلك على بارتين (لكل منهم) أو قطعتين من المدينى [1] ، ويسبق هؤلاء عدد محدود من المنشدين ، يسمون المقرئين ، وهم الذين سبق لنا أن تناولناهم بالحديث ، وينشد هؤلاء بنغمة أقل سرعة وأقل خفة عن سابقيهم من الأطفال . وفى مقدمة المنشدين كذلك توجد جوقة أخرى من المقرئين ينشدون كذلك أغنيات مختلفة ، وفى نغمة أخرى ، ومن لحن مختلف ، وأمام هؤلاء كذلك توجد فرقة أخرى ، ويمكن القول فى النهاية إنه يوجد من فرق المنشدين والمقرئين هذه نحو عشرة أو اثنتا عشرة فرقة ، أما خلف النعش فتوجد النائحات المأجورات أو النادبات ، وتكون رؤوس هؤلاء معصوبة بنوع من الخمار الداكن أو الأسود ، ملفوف ، ومعقود عقدة واحدة عند الخلف ، أو أنهن يمسكن بأيديهن هذه العصابة ، يلوحن بها فى الهواء وهن يطلقن دون نظام صيحات الألم ، وإن كان أكبر عدد منهن يبدون وكأنهن يقلدن الألم ، كالقرود ، بشكل يبعث على الضحك أكثر مما يتمثلنه حقيقة ، أما صيحاتهن ، فبرغم كونها حادة للغاية وخارقة للآذان ، فإن لها نغمة واثقة ومطمئنة ، لحد لا يمكنها معها أن تعبر عن اللوعة أو الألم ؛ كذلك فإن حركاتهن إرادية وطليقة لحد لا تستطيع معه أن تعلن الاضطراب والحزن . وباختصار فإن لهن هيئة من يسخر بالميت ويستخف بمن يؤجرونهن ، أكثر مما لهن من مظهر الباكيات المنتحبات ، ومع ذلك فإنهن لا يكففن

---

(١) البارة أو المدينى شىء واحد ؛ فعلى هذا النحو تسمى فى مصر قطع النقد الصغيرة ، وهى تساوى تسعة دراهم من عملتنا .

عن مناجاة الميت بأرق الأسماء ، وعن امتداح فضائله الخلقية العالية ، بل كذلك عن إطراء ميزاته الجسدية ،فإن كان رجلا فإنهن يصرخن : ياخوى ياخى ياحبيبى الخ أى يا أخى يا محبوبى ياصديقى ، وإذا كان متزوجا يصحن : يا عريس ، حتروح وماترجعش ، أى يازوجى إنك ذاهب ولن تعود قط ، إما إن كانت سيدة فإنهن يقلن : ياأختى ياحبيبتى ياستى أى ياسيدتى ، وإذا كانت هذه متزوجة (حديثا) يصرخن : ياعروستى ، وإذا كان طفلا : يا ولدى أى ياطفلى العزيز ، وإذا كانت طفلة يا بنتى أى يا ابنتى : مع إضافة ألوف التعبيرات الأخرى ، الدالة على اللوعة والأسى ، والتى تهز القلوب [1] ، وإن يكن الأمر يتم بنغمة متكلفة وباردة ، حتى لينظر إليه

---

(١) فى بعض الأحيان ، وأكثر كثيرا مما قد يتخيل الناس فى أوربا دون جدال ، يتوقف الموكب (الجنازة) لأن حاملى النعش ، بدلا من أن يمضوا إلى الأمام ، لا يفعلون إلا أن يستديروا ، إذ لا يصبح بمقدورهم ، كما يزعمون ، أن يتحملوا ثقل النعش الذى يضم جثمان المتوفى ، الذى يوشك أن يطير .

ويكاد يحدث ذلك فى كل مرة ينظر فيها إلى المتوفى باعتباره وليا . أما أولئك الذين ينظر إليهم فى مصر ، على اعتبار أن لهم حقوقا لا تنازع فى هذا اللقب فهم أولئك الذين ظهروا ، فى حياتهم ، كأكثر الناس بلاهة وأكثرهم تطرفا بل أكثرهم حمقا وعنفا ؛ إنهم أولئك الذين يهيمون عادة ليلا ونهارا ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم (وقد رأينا كذلك نسوة على هذه الحالة يهمن على وجوههن على هذا النحو) ، أو يمضون ردحا من النهار يأتون بألوف الحركات البهلوانية أو التشنجات العصبية المقيتة ، أو فى لطم وجوههم (أو وجوههن) بقبضات الأيدى بقسوة أو فى خدش أو تمزيق أجسادهم ؛ وهؤلاء يتركون لحال سبيلهم ، دون تقويم (من جانب المجتمع) لكل الأفعال التى يأتى بها هؤلاء ، مجافية للشرف والعفة والسلوك القديم ، بل النزاهة ، فهم يغتصبون النساء فى بيوتهن أو على مَلأ الأشهاد ، ولعل كلمة يغتصبون هنا لا تؤدى المعنى المقصود بدقة ، ذلك أنه ، برغم النفور الذى لابد أن يوحى به هؤلاء التعساء ، فإن القوم يحملون لهم من القداسة مالا تجرؤ النساء معه على إبداء أدنى مقاومة لهم ، ولدرجة أن يتمن لهم أن يقتحموا عليهن معقل الحريم ، ظانات أنهن بهذ يأتين بفعل خير يستحق المثوبة ، بإشباعهن نزوات هؤلاء الشياطين فى هيئة البشر .

ولقد مات واحد من هذه الكائنات ، يعرفه دون جدال كل الفرنسيين الذين سكنوا القاهرة ، والذين سيتعرفون عليه بالتأكيد من اللوحة التى قدمناها للتو عنه ، مات فى هذه =

شخص واع سليم الإدراك ، إذا ما وجهت إليه وهو بعد حى ، مثل هذه الكلمات ، باعتباره أشد ضروب الخداع وقاحة .

ومع ذلك فإن أهل الميت الآخرين الذين يمضهم ألم حقيقى : زوجته ، أمه ، أخته ، ابنته .. الخ يبقون فى البيت يبكينه بمرارة ، وهن جالسات على فراشهن ،

= المدينة ، فى الثانى والعشرين من فلورييال من العام التاسع من تأسيس الجمهورية (١٢ مايو ١٨٠١) . ودفن فى اليوم التالى (وقد كنا حتى ذلك الوقت لا نزال نقيم فى عاصمة مصر) ؛ وقد كان شابا يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما ؛ وعندما حمل جثمانه ليدفن أبدى كل أمارات « المشيخة » التى انتهينا من الحديث عنها ؛ فقد وجد حاملو النعش أنفسهم يتوقفون بغتة فى منتصف الطريق ، ولم يستطيعوا أن يحولوا بينهم وبين أنفسهم من أن يدوروا ويلفوا لوقت طويل قبل أن يتمكنوا من مواصلة طريقهم ، وفى الوقت نفسه ، قدم إلينا شيخ كنا نكلفه بأن يزودنا يوميا بالمعلومات ، بقصد أن يوجهنا بشكل أكثر دقة ، فى بحوثنا ، حول النظم والتقاليد والعادات الخاصة بسكان مصر ، وقد جاء إلينا مهرولا على غير عادة ، ليخبرنا بالمعجزة التى كان – هو – شاهدا للتو عليها إذ كان يشارك بنفسه فى الجنازة ، لكننا فى البداية لم نبد سوى الدهشة ، ثم جاهدناه بالتدريج كى يتفكر فى الحادث الذى جاء يقصه علينا ؛ وأخيرا ، وبعد أن أقنعناه أن الله ، بالغ القدرة ، والعظيم على الدوام فى كل شىء ، لا يظهر قط مشيئته إلا بطريقة هى جديرة بها ، وأننا نسىء إلى الله حين ننسب إليه هذه الألاعيب الباعثة على الضحك ، والتى يحمر خجلا منها كل امرىء متملك لمداركه وإحساسه ؛ ثم سألناه ما إن كان يظن أن من المستحيل أن تنطوى مثل هذه المعجزات على خدعة من نوع ما ، سواء بأن تتم رشوة حاملى النعش حتى يتوقفوا ويلفوا على هذا النحو ؛ أو لأن لحملة النعش هؤلاء مصلحة خاصة أو مستترة كى يتصرفوا مثل هذا التصرف ؛ وقد وافق شيخنا على أن هذا كله ليس ممكنا فحسب بل هو مرجح بدرجة كافية ، وأن هذه العلامة على القداسة التى كان – هو – شاهدا عليها قد باتت بالنسبة له أمرا تكتنفه الشكوك . وأنه يتذكر أن القوم ، فى الواقع ، اكتشفوا أكثر من مرة أن الأمر ليس سوى خدعة . وقد كنا نتهيأ لأن نتعمق معه فى مثل هذا النقاش ، حين واصل – هو – تأملاته قائلا : إن الأدلة البالغة الوثوق على القداسة تتحقق عندما يطير الميت من نعشه ، أو يندفع كما لو كان يريد أن يطير ، أو عندما يرغم حاملى النعش على الجرى بأقصى سرعتهم . أو عندما يتلفظ بهذه الكلمات : **بسم الله توكلت على الله** ؛ عندئذ لم نجد فى أنفسنا شجاعة تكفينا كى ندحض كل هذه الخزعبلات ؛ وظللنا على يقيننا من أن هذه الأخطاء تعود ربما إلى ضعف فى قدرته على الفهم ، بقدر ما تعود إلى ما تمارسه الخرافات والأفكار المسبقة من سطوة على البشر .

× أو مفترشات الأرض . ومنذ اللحظة التى تداهمهن فيها المنية ، يتجهن إلى الشرفات اللاتى تعلو بيتهن صارخات : يا هجمتى أى يا للألم : ثم يعبرن عن دواعى أسفهن بأكثر الأساليب تمزيقا للقلوب ، أما الأهل الآخرون الذين لا يمتون بصلة قربى وثيقة بالمتوفى ، فإنهن يبكين مع هؤلاء ويواسينهن و يمضين ليجلسن لا على الأرض ، وإنما على الوسائد ، وفى بعض الأحيان تستدعى إلى البيت نادبات كى ينشدن أناشيد جنائزية ، تصحبهن الدربكة والطار ، والبندير والرق ، والدف والمزهر ، ويدوم الحداد أحد عشر يوما ، وفى خلال الأيام الثمانية الأول لا يخرج الأهل الأقربون قط من بيوتهم .

المبحث الثانى عشر

عن الغناء والرقص الجنائزيين

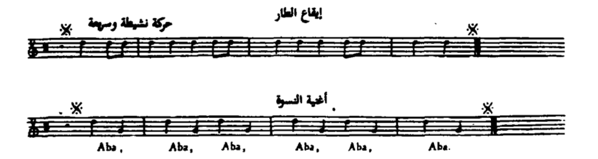
كان ينبغى أن يأتى هذا المبحث قبل المبحث السابق ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار ترتيب الأحداث والوقائع ، ولكن ، فنظرا لقلة أهميته بخصوص الفن الذى يشغلنا أمره ، وكذلك بخصوص تقاليد المصريين ، فإننا لم نجد الأمر يحتم علينا أن نأتى به قبل موضعه الحالى .

ويتصل هذا المبحث فى حقيقة الأمر بالرقص والغناء اللذين يؤديان قريبا من جثمان الميت ، قبل أن يجتث من البيت ، وقد سبق لنا أن وصفنا كل الحفلات والطقوس الجنائزية ، وإن كنا لم نظن أن علينا وقتها أن نخلط بين الغناء والرقص اللذين سنتناولهما هنا بالحديث ، وبين الحفلات والأغنيات التى يستخدمها المصريون عادة فى حالة مشابهة ، ذلك أننا لم نلاحظ حدوث ذلك إلا بين عدد ضئيل من الفلاحين ، فى أقاليم بعينها من أقاليم مصر .

وإليكم الآن كيف يكرم هؤلاء الفلاحون أهليهم الموتى ، قبل أن يحملوهم إلى المثوى الأخير .

بعد أن يكفن الجثمان ، وبعد أن يوضع فى النعش ، يقوم القوم بإنزال النعش ثم وضعه وسط الفناء ، وتقوم الجارات اللاتى سبق أن جئن إلى البيت لمواساة الأسرة والانضمام إلى نسائها لتقديم آخر الواجبات إلى المرحوم ، يقمن بقيادة نسوة البيت قريبا من النعش الذى يضم الجسد ، وتمسك واحدة منهن بدف من دفوف الباسك يسمى بالعربية طار ، وتضرب عليه الايقاع الآتى ، وعندئذ تشكل الأخريات مع قريبات المتوفى ، دائرة حول النعش ثم يبدأن فى الغناء آبا ، آبا الخ (أى ، أبى ! أبى !) وتتقافزن ويضربن بالأيدى فى وقع منغم ، ويواصلن على هذا النحو لمدة تبلغ نحو ثلث الساعة .

الأغنية والرقص الجمالتهان عند الفلاحين



المبحث الثالث عشر

الأدعيات والتسابيح (١)

يتجمع المسلمون من أقارب وأصدقاء المتوفى فى بيته لأيام عدة متعاقبة ، لا تزيد على التسعة أيام المتوالية التى تعقب دفن الراحل ، ليقوموا هناك بأداء أدعيات الترحم عليه ، وهم فى هذا الصدد ينشدون تراتيل قريبة الشبه بأناشيد الذكر ؛ وهذه الأدعيات تسمى التسابيح ، لأنه بينما يقرأ بعض هؤلاء سورا من القرآن ، يقوم الآخرون بإنشاد التسبيح الإسلامى المسمى : سبح . وهذه السبحات التى لا تختلف فى كثير عن سبحاتنا ، اللهم إلا فى اختفاء الصلبان بشكل مطلق ، تضم مائة حبة متساويات ، يلفظ على كل واحدة منهن على التعاقب ، اسم الله لا إله إلا هو الحى القيوم .. وحتى يتم المرء منهم على هذا النحو كل حبات المسبحة ، ويتكرر الأمر نفسه بعد ذلك ولمدة عشرة أو اثنتى عشرة أو عشرين أو خمسين أو مائة أو مائتى مرة ، أو أكثر من ذلك طبقا لقوة عقيدة كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون هذه التسابيح ، وفى أثناء هذا الوقت ، يقوم آخرون بإنشاد ما يلى ، وفى كل يوم يتكرر الشىء نفسه :

لا إله إلا الله ، محمد رسول الله



---

(١) السبحة ، صلاة إلى مجد الله .

المبحث الرابع عشر

عن ثلاثة أنواع من الغناء عرفها القدماء ، ولانزال نجدها حتى اليوم عند المصريين المحدثين ؛ النوع الأول موسيقى صرف ، والنوع الثانى خاص بالإلقاء الشعرى ، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة .

كان قدماء الأغريق يميزون ثلاثة أنواع من الغناء : أولها موسيقى خالص ، كانوا يسمونه إمليس emelês أى المترنِّم أو المنغَّم ، لأن النغمات فيه ، كما كانوا يقولون ، كانت تتباعد عن بعضها ، أو تنفصل عن بعضها بفعل فاصلات محددة[1] ؛ وأما الثانى ، وهو الخاص بالخطابة أو الحديث ، فكانوا يطلقون عليه إسم إكميليس ekmelês أى غير المنغَّم لأن نغماته لم تكن تتباعد أو تنفصل عن بعضها بفعل فاصلات شبيهة بالفاصلات السابقة ، أو لأنها كانت عكس ذلك نغمات مستمرة أو متصلة[2] : أما النوع الثالث ، الذى كان مزيجا من النوعين السابقين فكان يتصل بفن الإلقاء الشعرى[3] .

---

(١) Aristox. Harm. Element. lib I, pag. 4, 9, 18; Aristid. Quintil. de Musica, lib I, p. 7, apud Antiquae Musicae Auctores septem, Graec et lat. edente Marco Meibomio, Amestol. 1652, vol I et II.

(٢) المرجع السابق .

(٣) لم نضع إنشاد الدعوة إلى الصلاة الذى ذكرناه فيما سبق (الآذان) فى طبقة الإنشاد الشعرى ، برغم أننا على يقين تام بأنه ينتمى إليها أصلا ؛ فالإنشاد الشعرى ، فى صورته الشائعة التى يبدو عليها اليوم . لن يقدم ، فى حالته هذه ، فكرة دقيقة عن شكل الإنشاد أو الغناء الشعرى ، لأولئك الذين ليس بمقدورهم أن يتخيلوه ؛ وفضلا عن ذلك فمن المؤكد أن يكون إنشاد الدعوة إلى الصلاة ، من نوع وسط بين الإنشاد الشعرى والغناء الموسيقى ؛ فمن المعروف أن لدى العرب عددا كبيرا من عروضيات مختلفة انتقى المسلمون من بينها ، أربع عشرة عروضية للغناء أو الإنشاء الروحى ، ثم نحيت بعد ذلك سبعٌ منها باعتبارها تنتمى إلى عرض الدنيا الزائل ، فى حين تبنى رجال الدين السبع الأخريات ، وكانت أوسعهن انتشارا هى طريقة (عروض) عاصم ، وهى التى خصصت للصلاة (قراءة القرآن ؟) ؛ ومع ذلك لم يحتفظوا باسم عروض =

ولا تزال هذه الضروب الثلاثة من الغناء تعيش اليوم فى مصر ، مع بعض تحويرات ، أدى بها الجهل وسوء الذوق إلى التلف ، وإن لم يؤد ذلك قط إلى طمس معالمها ، لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يميزها ، بدقة شديدة ، بعضها عن البعض الآخر .

وعلى قدر ما نحرص اليوم على ألا نغنى خلال حديثنا ، كان الأقدمون يبذلون قصارى جهودهم فى إتيان ذلك ، فمعنى أن يغنى المرء فى مفهومهم ، أنه ينغّم بدقة ، وبتنفيذ مجسم وصحيح ، تزخرفه كل الحليات التى قادت التجربة والملاحظة الفن إليها ، حتى تجعلا من تأثيره أكبر قوة وأشد إقناعا . ولقد كان هذا الفن هو الذى كون بلاغة أو فصاحة تلاميذ كل من سقراط ، وأفلاطون وليزياس وإيزيوس ، وإيزوكراتوس ، وديموستين ، وإسخينوس .

وفى هذه الأزمنة المتأخرة كانت تدرس الموسيقى مقترنة بالنحو ، أو لأن النحو والعروض والمنطق لم يكونوا ، بصفة عامة ، سوى أفرع أو أجزاء من الموسيقى ، تلك التى كانت تقوم بصفة أساسية على التعبير الحق والرقيق عن المشاعر التى تبثها فينا كل أفكارنا ، كما يعلمنا أفلاطون وأرسطو وكل الفلاسفة الأقدمين ، ولهذا السبب فقد كان أى إمرىء من الاغريق ، كائنا من كان ، تفلت منه نبرة خاطئة ، أو يأتى ولو دون قصد بتغيير خاطىء فى مقام الصوت ، أو بنعمة واحدة خلوا من التعبير ، أو يكون تعبيرها مثار شك ، مثل هذا الشخص كان يعطى عن نفسه انطباعا غير مستحب ، مثلما يعطيه عن نفسه رجل من بيننا يلحن فى حديثه ، أو تأتى على لسانه كلمات عجماوات لاتبين .

= لإنشاد الدعوة إلى الصلاة ، والتى تؤدى على المآذن ؛ الأمر الذى يبرهن على أنهم لم يشغلوا أنفسهم كثيرا كذلك ، بأن يحفظوا لهذا الإنشاد تقليده المضبوط ، وإن معرفتهم اليوم بقواعده ليست بأحسن حالا من معرفتهم باسمه ؛ وحيث أننا لا نستند إلى أسس أفضل ، وحيث أننا لا نستطيع أن ندعم رأينا بالقدر الكافى ، فقد آثرنا أن نحتفظ به لأنفسنا ، بدلا من أن نلقى به كأمر مقرر ، بينما هو لا يزال يلتمس لنفسه الضمانة والدعم .

ومن المسلم به اليوم أن من العار أن يبدو المرء عندنا جاهلا بما كان يحدث عند الاغريق الأقدمين ، فى حين كان أكثر من ذلك مدعاة للخجل عند هؤلاء ، أن يفصح امرؤ عن ذوق سقيم أو مزاج لا يتسم بقدر كبير من الرقة والحساسية ، وهو أمر لانكاد اليوم نلقى له بالا على الاطلاق ، لقد كان كل شخص حسن التربية عندهم يمتلك ناصية فن تنغيم الصوت ، مستخدما التعبيرات الحية والحقيقية(١) . لكن مبادىء هذا الفن اليوم قد ضاعت بددا ، وباتت مجهولة من أفضل الخطباء وأعظم الممثلين ، ولم يعد بإمكان هؤلاء أن يكتسبوا مثل هذه المبادىء إلا متلمسين ، أى عن طريق التجربة والخطأ ، وما نقوله هنا أمر بالغ الوضوح ، إذ لا يستطيع واحد من بين كل هؤلاء أن يدلك بشكل منهجى على مبادىء الخطابة ، كما أن الناس اليوم ، من جهة أخرى ، يرون ، بصفة عامة ، أن من المستحيل أن توضع حول هذه الفكرة أسس ثابته و عامة ، ولكل الناس على اختلاف مشاربهم .

وحيث أننا بعيدون لأكثر مما ينبغى عن الأماكن والأزمنة التى كان هذا الفن يمارس فيها ، فليس بمقدورنا أن نلمح آثارا ملموسة لوجوده عند غالبية الشعوب المعاصرة ، أو على الأقل ، فإن مثل هذه الآثار قد تكون مدعاة للجدل ، يكتنفها الشك من كل جانب ، والعكس من ذلك هو ما نراه عند المصريين ، الذين نشأ هذا الفن عندهم ، وحددته قوانينهم ، فلقد ترك هناك آثارا بالغة العمق لحد لم يستطع الزمن معه أن يمحو هذه الآثار بشكل تام ، منذ كف هذا الفن عن أن يلقن هناك : فكل أنواع الخطب العامة ، الدينية أو الدنيوية ، لا تزال تنظم هناك فى الواقع ، وإن يكن الأمر يتم دون فن ، بلا جدال ، فلقد أهملت فى ذلك كل قواعد العروض ، أى كل تنغيمات الغناء ، وسقطت هذه فى هوة النسيان ، كما أتلف الجهل ممارسة هذه القواعد أو المبادىء ، أما الرتابة وعدم الابتكار فقد أشاعتا الأخطاء التى ولدتها

---

(١) بمقدورنا أن نقرأ كثيرا حول هذا الموضوع فى الفصل السادس والعشرين من رحلات أناكارسيس فى بلاد اليون من تأليف بارتيليمى .

Voyage tl' Anacharsis en gréce, par Barthélemy.

الجهالة ، وإن كانت عادة إنشاء الخطب ظلت تقوم هناك ، ويتطابق هذا مع ما يخبرنا به بلوتارخوس حين يقول : « إذن فقد جاء وقت اتخذت فيه الكلمة المنطوقة سمات الترانيم والأغنيات والأناشيد ، لأن فنون القول هذه ، عندئذ ، كانت هى التى تصطنع كل تاريخ وكل مذهب وكل فلسفة وكل عاطفة ، وباختصار ، كل مجال هو بحاجة إلى أكثر الأصوات خفوتا أو غلظة أو أكثرها زخرفا ، وكانوا يصوغون ذلك جميعا فى شكل أبيات من الشعر ، أو فى شكل أغنيات موسيقية الايقاع (أو تؤدى بمصاحبة الموسيقى ، أو يشكل غناؤها فى حد ذاته ضربا من الموسيقى)[١] » .

ولهذا السبب كذلك ، كان يطلق اسم غناء على كل صنوف الحديث التى كانت تلقى علنا على الجمهور ، ويمكن المرء أن يجد دليلا قاطعا على ذلك فى تركيب الكلمات التالية :

تراجيدى ، كوميدى ، أوده أبيزوده ، رابسودى ، بالينودى ..

. Tragèdie, Comèdie, ode, épisode, rapsodie,Palinodie..

التى استعرناها عن الأغريقية ، والتى تتكرر فيها جميعا ، وعلى الدوام كلمة ode (أوده) التى تعنى فى اليونانية غناء[٢] ؛ ولهذا السبب كذلك احتفظ الشعراء جميعا بتلك العادة التى تعود لزمن لاتعيه الذاكرة ، عادة أن يقولوا : إننى أنشد ، إننى أغنى .. كى يبدأوا معلنين أن سيتحدثوا بحقيقة نشطة ، عن وقائع خالدة .

---

(١) بلوتارخى ، عن نبوءات العرافة بيتى ، من ترجمة أيمو .

Plutarque; des oracles de la profhetesse pythie, traduction d' Aymot.

(٢) تأتى كلمة تراجيدى tragédie من تراجوس tragos وأودى ôdê التى تعنى غناء ؛ وكلمة كوميدى من Kômê و ôdê ؛ و épisode من épi و ôdê ؛ وكلمة palinodie من palin و ôdê ؛ وكلمة rapsodie من rhepton و ôdê ؛ وكلمة parodie من para و ôdê ، وتأتى prosodie بالمثل من pros و ôdê .

وفى هذه الكلمات جميعا نجد كلمة odê بمعنى غناء chant ، وإن كانت كلمة تاريخ histoire وهو الفن الذى كان يكتب ليقرأ وليس ليغنى ، لا تدخل فى تركيبها كلمة مماثلة .

وقد تمكن مقارنه فن الغناء الذى يقوم فى مجال الحديث على النحو الذى يتمثل اليوم فى مصر بقطعة من النقود القديمة ، لم يتوقف تداولها يوما واحدا ، وإن كانت نقوشها قد بدأت تنمحى شيئا فشيئا ، مما جعلها تفقد ، دون أن يلتفت لذلك أحد ، جزءا كبيرا من قيمتها ، ومما لا جدال فيه أن الضروب الثلاثة من الغناء ، التى تناولناها هنا بالحديث ، قد احتفظت ببعض وجود لها فى مصر ؛ وإن كنا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن نرفض فكرة أنها ، أى هذه الضروب الثلاثة من الغناء ، قد استشعرت قدرا كبيرا من التحور .

المبحث الخامس عشر

عن الغناء أو الانشاد الخطابى(*)

لا جدال فى أن الغناء أو الانشاد الخطابى فى مصر اليوم ، هو أدعيات (أو تراتيل) المسلمين ، تحكمه قواعد هذا النوع من العروض المسمى عاصم .

وليس لهذا الغناء على الدوام سلم نغمى محدد أو مميز ، على نحو ما نجد فى أغنيات الاستظهار الشعرى الذى سنتناوله عما قليل ، ومع ذلك فإن نغماته ، فى الوقت نفسه ، تنهض على أسس تحظى باحترام يكفى كى يجعل منها نغمات يمكن تمييزها .

وسنقدم كمثال على هذا النوع من الغناء صلاة (ترتيل سورة) الفاتحة على النحو الذى سمعنا الشيخ الفيومى يتلوها به ، بشكل شبه دائم ، عندما كنا نقيم عنده .

وحيث كان الجناح الذى كنا نشغله ، يكاد يلاصق الجناح الذى كان الشيخ الفيومى يؤدى فيه عادة صلواته (يقوم فيه بالتلاوة) ، وسط أهل بيته وجيرانه الذين يترددون عليه ، فقد أخذنا على عاتقنا أن ننقل إنشاد هذه الصلاة (ترتيل هذه السورة) . ولكى نقوم بذلك ، بأكبر قدر من الدقة ، فقد أعددنا أوراقنا ، كما لوكنا سندون لحنا موسيقينا ، مراعين أن نترك فراغا بين السطور ، يكفى كى نخط فيه خطين آخرين صغيرين بالقلم الرصاص ، أنشأناهما خصيصا لكى ندون عليهما الأنغام الوسيطة للأنغام الدياتونية ، وكتبنا مقدما كلمات الفاتحة ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك سوى متابعة تغير طبقات أو مقامات الصوت ، وبعد أن أعددنا أوراقنا على هذا النحو ، تأهبنا لتدوين لحن هذه التلاوة ، فى الوقت الذى اعتاد فيه الشيخ الفيومى استظهاره ، ولم نستخدم علامات نوتتنا الموسيقية ، فالوقت الذى كنا سنستغرقه فى تدوينها لم يكن ليسمح لنا بمتابعة الصوت ، لكنا كنا نخط بقلمنا خطوطا بسيطة ، كنا ننتقل بها من فاصلة لأخرى . ومهما تكن هذه كبيرة

(*) أى غير الشعرى ، والمقصود هنا هو ترتيل القرآن الكريم (المترجم) .

أو صغيرة ، ومهما تكن النغمات قوية أو ضعيفة ، فقد كانت خطوطنا الرئيسية أو الوسيطة الاشد أو الأقل وضوحا ، والتى خططناها بقلمنا ، تهيىء لنا الوسيلة للاشارة إلى ذلك كله ، بأكثر الأساليب دقة .

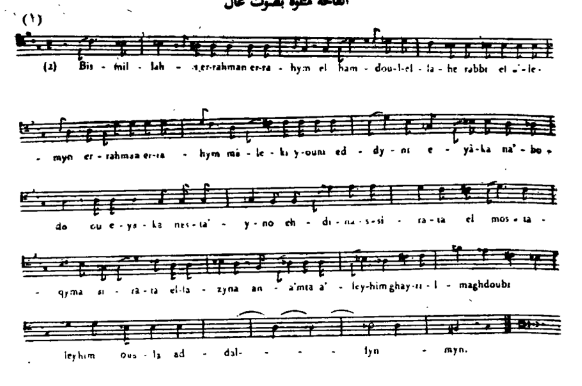
وبمجرد أن انتهت التلاوة ، قمنا بترجمة هذا الترتيل إلى الاشارات الموسيقية المستخدمة فى النوته المعتادة ، وذلك تفاديا لاحتمال أن تتسرب إلينا شكوك لم تكن متوقعة من جانبنا ، عندما تتلاشى من ذاكرتنا نغمات هذا الترتيل .

كان صوت الشيخ الفيومى عند تلاوته لهذه الصلاة (السورة) ، يبدو مسترشدا بما تلهمه الحماسة أكثر مما يقوده فى ذلك التفكير ، وكانت نبرات صوته معبرة ، يخرج لفظها بقوة تنبض بالحياة ، بالغة التأثير ، حتى أن تتابع اللفظ كان يشكل نوعا من ترتيل شجى مثير للعاطفة ، بحيث لا يكون من العسير تقديره حق قدره ، ومع ذلك فلم يكن الوزن منتظما مثل أوزاننا الموسيقية ، وإن تكن الايقاعات أو الوقفات منتظمة التوقيت ، تتكرر على نحو تنظيم متوافق ، يكاد يكون سيميتريا ، إذ هى متعادلة أو متناظرة ، بحيث كانت التغيرات التى أدخلناها عليها عند مقابلتنا إياها بإيقاعاتنا الموسيقية توشك أن تكون غير محسوسة ؛ أما عن نبرات الصوت فقد دوناها بنوتتنا بدقة الموسوس ، ومع ذلك فلسوف نلاحظ أننا قد نجعل من تأثير هذا الانشاد (أو هذه التلاوة) تأثيرا سيئا ، أو أننا بالأخرى قد نشوهه كلية ، لو أننا ركبنا متن الشطط كى نزيد من درجة الاحساس بالايقاع ، كذلك فإذا نحن لم ننشد (هذه التراتيل) بطريقة ، رخيمة ، ولسبب أقوى إذا مانحن أدينا هذه التراتيل على آلة موسيقية لا تستوعب نغماتها أى نبرة من نبرات الرخامة ، أو بها شىء من الثبات أو التصلب لا نجد له نظيرا قط فى الصوت البشرى ، فسوف نعطى لهذا الترتيل طابعا ، يتعارض بشكل مطلق مع الطابع الذى يحق له أن يأخذه ،أى أنه سوف يبدو عديم الدلالة فى حين أنه بالغ العذوبة ، مثير للعاطفة ولكل المشاعر الحية للغاية ، والباعثة على الشجن[1]

---

(١) الأدعيات الأخرى (سور أو آيات القرآن الكريم) التى تؤدى فى المساجد ، أو فى أى أماكن أخرى ، هى على هذا النحو ، وإن تكن أكثر أو أقل من ذلك تنغيما ؛ فهناك من بينها مالا يتجاوز مدى رباعية أو خماسية ، وهو المدى الذى تحدده قواعد العروض أو الإنشاد الخطابى عند القدماء .

الفاتحة متلوة بصوت عال



وبدون شك ، فإن هذا الانشاد يتجاوز كثيرا مدى الصوت كما تحدده قواعد عروض الخطب عند القدماء ، والتى يحدثنا عنها دينيس داليكارناس Denys d'halicarnasse فى مؤلفه عن فن ترتيب الكلمات ، ومع ذلك ففى (صلاة) بالغة التوقد ، كما هو الحال مع هذه (السورة) ، فإن حمية الروح تشد الصوت إلى ما وراء الحدود التى قد ينحصر فى إسارها فى حالات الحديث الاعتيادى ، حتى لنجد هذا الصوت وقد تجاوز فواصل بالغة الكبر وبالغة القوة ، كى توحى الفكرة التى تعبر الكلمات عنها بمشاعر بالغة الحيوية ، وبالغة الهمة والتوفز .

---

(١) بسم الله الرحمن الرحيم ◦ الحمد لله رب العالمين ◦ الرحمن الرحيم ◦ مالك يوم الدين ◦ إياك نعبد واياك نستعين ◦ اهدنا الصراط المستقيم ◦ صراط الذين ◦ أنعمت عليهم ، غير المغضوب عليهم ◦ ولا الضالين ◦ آمين .

[ثم ترجمة فرنسية لمعانى هذه السورة الكريمة ، وتنويه بأنها أول سور القرآن الكريم] .

المبحث السادس عشر

عن الانشاد الشعرى ، عن المرتجلين
عن المحدثين أو الرواة ، وعن رواة
الملاحم المصريين

يستخدم مرتجلو مصر ، الذين يطلق على الواحد منهم اسم شاعر[1] ، وعلى نحو ما يفعل مرتجلو أوربا ، آلة موسيقية لمساندة الصوت وإطالته ، بينما هم يرتجلون ، وهذه الآلة هى الرباب[2] المزودة بوتر واحد[3] . أما الفائدة التى تعود عليهم من استخدامها فهو ضبط النغم أو المقام الذى يغنون عليه ، وذلك بفعل مد نغمى

---

(١) شاعر ، وهو ما نطلق عليه اسم poète ، والجمع : شعراء .

(٢) وقد رسم لابورد Laborde ، فى دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، هذه الآلة الموسيقية ، وهى التى نراها تحت رقم ٥ ؛ وقد سماها رباب repab ؛ وهو يزعم أن هذه الكلمة مأخوذة عن اليونانية القديمة ؛ ويضيف بأنه يطلق عليها فى العربية اسم سمنجة (مع تعطيش الجيم) ؛ ولكنه قد حصل بالتأكيد فى هذا الصدد ، على معلومات تنقصها الدقة ، فكلمة رباب repab ليست يونانية بقدر ما أن كلمة سمنجة ليست عربية ؛ وهما ، كلاهما ، ليستا ، فى أية لغة ، اسما لآلة موسيقية . وهناك ، من بين الآلات الموسيقية العربية ، بالتأكيد ، آلة يطلقون عليها اسم كمنجة ، ويرجح أن تكون هى الآلة التى أطلق عليها لابورد اسم سمنجة ؛ وإن كان هذا الاسم – كمنجة – فارسيا وليس عربيا قط ، وبخلاف ذلك ، فإن الآلة المعروفة بهذا الاسم تختلف عن الربابة بقدر ما يختلف النفير البحرى عن الكمان ، ومع ذلك فقد شئنا أن نستوثق ما إن كان اسم الرباب فى حقيقته عربيا ، فرجعنا فى هذا الصدد إلى واحد من أكثر علماء القاهرة تبحرا فى اللغة العربية ، وإليكم الاجابة التى قدمها لنا مكتوبة .

رباب اسم لآلة الطرب وهو مأخوذ من ربّ (بمعنى رنّ ، أو : أرنّ)

ويعتقد المسيو سلفستر دى ساسى أن كلمة رباب هى كلمة فارسية الأصل ، ويلاحظ أن هذا هو كذلك رأى المعجميين الفرس ، وبعد ذلك أمكن أن ينشأ فى العربية الفعل ربّ ، الذى يعنى ولابد : رنّ أو أرنّ مثل الرباب ؛ ويلفظ الفرس هذا الاسم رُباب .

(٣) الرباب المزودة بوترين ، هى تلك التى يستخدمها المغنون المحترفون ، لمصاحبة صوتهم ولعزف الألحان .

يؤدونه على النغمة نفسها طيلة وقت الحكى ، وهم فى العادة يضيفون إلى هذا المد النغمى الزخارف الآتية :

بمصاحبة الرباب ، ويؤديه الشعراء عندما
يرتجلون أو ينشدون بعض الأشعار



وبرغم قلة استعدادنا لتمثل مثل هذا التناغم ، فإن هارمونيته لم تهزنا بشكل بالغ ، فلقد أحدثت فينا على وجه التقريب ، نفس الأثر الذى تحدثه الألحان الرتيبة التى تؤديها مزامير القربة عندنا .

ومن جهة أخرى ، فإننا لم نجد أنفسنا فى وضع يسمح لنا بتدوين النوته لغناء حكايات الشعراء ، ومع ذلك فسوف يحصل القارىء على فكرة دقيقة عنه ولحد كاف ، إذا ما اتخذ كوسيلة للمقارنة ، الغناء الخطابى الذى انتهينا من تقديمه ، وبصفة خاصة ، إذا ما تمثل إنشادا من هذا النوع ، رخيما مع شىء من الوزن ، منتظما على نحو دائم ، وله إيقاعه دون أن يكون مع ذلك منغما ، متباين الطبقات ، أو مزخرفا على النحو الذى يأتى عليه الغناء الموسيقى ، وبدون كذلك أن تتعاقب النغمات جميعا بفعل فواصل متساوية أو متناسبة على نحو دقيق ، كل منها إلى الأخريات ، كما هو الحال فى الموسيقى بمعناها المفهوم .

أما المنشدون ، وهم الذين يسمون فى مصر بالمحدثين فهم رواة ملاحم حقيقيون ، يقصون الأشعار التاريخية أو الروائية أو الخيالية المروية عن الشعراء العرب القدماء ، وبعض هؤلاء يقص هذه الأشعار وهو يقرأ ، وهناك آخرون يستظهرونها عن ظهر قلب ، وهم يختارون لموضوعهم سيرة عنترة البطل العربى ، الذى كان يعيش فى عصر محمد (كذا) أو الأعمال البطولية التى أتى بها رستم زال ، البطل الفارسى ،

أو بيبرس ملك مصر ، أو الأيوبيون الذين حكموا هذه البلاد ، أو بهلول دان مهرج بلاط الخليفة هارون الرشيد . وهؤلاء الذين يحفظون عن ظهر قلب ، يرتبطون عموما بضرب واحد من ضروب الشعر ، ولا ينشغلون إلا ببطل واحد ، يميزهم الناس عن غيرهم بإسمه ، فيسمى الظاهرية أولئك الذين يتغنون بالأعمال البطولية للظاهر (بيبرس)[١] ، أما الذين يتغنون بمآثر عنترة ، البطل الذى غزا الجزيرة العربية من ناحية مكة ، بطول البحر الأحمر ، فيسمون بالعنترية ويطلق اسم الزنانية على الذين يستعيدون الأعمال الرائعة للزنانى ، وهو شخصيته شهيرة تحظى بتبجيل كل المسلمين ، ويسمى أبا زيدية أولئك الذين يمجدون الفضائل القتالية لأبى زيد ، وثمة آخرون يحملون اسم زغبى (أو الزغبية)[٢] لأنهم يولون كبير إهتمامهم للشجاعة

---

(١) الظاهر ، وهذه كنية عامة يشترك فيها عدد كبير من الحكام أو الأمراء المسلمين ؛ فقد كُنّى الخليفة العباسى السابع والثلاثين ، الذى ارتقى عرش بغداد باسم الظاهر بأمر الله ؛ أما الخليفة الفاطمى ، الذى خلف والده الحاكم بأمر الله ، الذائع الصيت ، فى حكم مصر ، فى العام ٤١١ من الهجرة فقد تسمى بالظاهر لإعزاز دين الله ؛ وهناك واحد من أبناء صلاح الدين ، هو الذى كان حاكما لحلب ، كانت كنيته الملك الظاهر ؛ كذلك فقد حمل هذه الكنية كثير من سلاطين الدولتين المملوكيتين : البحرية والشركسية ، وأكثرهم تألقا بيبرس البندقدارى ، السلطان الخامس من أول هاتين الدولتين ، وبرقوق ، أول سلاطين الدولة الثانية ، وهو الذى كان معاصرا لتامرلان Tamerlan ؛ ومن المحتمل أن يكون أحد هذين السلطانين ، هو موضوع الأناشيد أو الأشعار الظاهرية ، وأعتقد بالأحرى أنه الأخير .

ولا ينبغى لنا أن نخلط بين اسمى ظاهر zaher (زاهر ؟) ، وزهير zohayr ، والثانى اسم لأحد الشعراء الشهيرين .

(حاشية قدمها المسيو سلفستر دى ساسي إلى المسيو فيوتو)

(٢) زغبى أو الزغبى ، ويبدو هذا الاسم مشتقا من زُغْب ، وهو اسم أحد الأشخاص دون ريب ، أما الياء (المشددة) الأخيرة فتشير إلى أهل هذا الرجل ، أو إلى تابعيه ، أو إلى أولئك الذين نذروا أنفسهم له ، مثل هؤلاء الذين يتخذون من الاحتفال بمآثره حرفة لهم ؛ وقد جرى الحديث فى ألف ليلة وليلة عن أقزام يسمون الواحد منهم زغبىّ أى المغطَى بالزَّغَب ، إذ كانت جلودهم مشعرة ؛ ولعل آل الزغبى الذين تحكى عنهم أعمال خالدة ، كانوا من هذا الجنس . ويكتفى جوليوس عند تناوله لكلمة زغبى بالقول : « صغار الطيور أو الأفراخ ، المزودة برغب ، أو بشعيرات من هذا القبيل » .

والبسالة اللتين أبداهما آل الزغبى فى المعارك التى كان عليهم أن يخوضوها ضد بنى هلال ، وأخيرا فإن هناك آخرون يتخذون من الهلالية اسما لهم لأنهم ينشدون أشعارهم على شرف بنى هلال[١]

أما الأماكن التى يتردد عليها عادة المرتجلون والمحدثون فهى المقاهى ، إذهم على يقين بأنهم لاقون هناك على الدوام جمهورا كبير العدد ، مهيئا كذلك بتشجيعهم وتقدير ومكافأة مواهبهم ، وحيث لا يتردد الأثرياء قط على المقاهى ، فإنهم يدعون إلى بيوتهم رواة الملاحم هؤلاء ، كما يستدعون الموسيقيين والراقصات لتسليتهم ، ويتم هذا الأمر فى غالبية الأحيان احتفالا ببعض المناسبات العائلية السعيدة ، مثل مولد طفل ، أو حفل عرس أو احتفاء بأشخاص يضيفونهم .

= وقد حصلنا ، ونحن فى مصر ، على مخطوطة ، حملناها معنا إلى فرنسا ، كانت تضم الأشعار التى كان الرواة المسمون بالزغبية ، يلقونها ، ولكنها كانت لسوء الحظ منقوصة ، ونتيجة لذلك لم نستطع أن نتزود منها بمعلومات كافية حول الأبطال الذين كانت تصورهم ، وإن كنا قد اقتنعنا بأن الوقائع قد جاءت فيها ، متدثرة داخل ألوف الحكايات . وأهم شخصيات هذه الرواية هما الأمير سرحان والأميرة شمة ؛ وقد ذهب الأمير سرحان ليصارع العرب المسمون : حسب ، يتبعه ثلاثون فارسا من عائلته ، وألف شجاع من قبيلة بنى هلال . وقد تصارع مع مقاتل شاب اسمه غانم من آل الزغبى ، وهزم عساكره . وقد استمرت هذه الحرب بين الفريقين بضراوة وشراسة متبادلتين ، وأصبحت كل البلاد ، بدءا من فارس ، حتى موريتانيا مسرحا لمعاركهم ، ولالف مغامرة تفوق كل منها الأخرى غرابة ، تتجسد فيها شجاعة الأميرة شمة .

(١) هلال ، هى كنية ابن كريهات ، أكثر أهل عصره فصاحة ؛ وقد كانت له ذاكرة قوية حتى أصبح مضربا للأمثال ، فيقول العرب : أحفظ من ابن كريهات ، للدلالة على مالدى بعض الناس من ذاكرة بالغة القوة .

المبحث السابع عشر

المسحّر (المسحراتية) ، غناؤهم ، الآلة الموسيقية التي يستخدمونها ، وظيفتهم ، امتيازاتهم خلال شهر رمضان

هناك نوع آخر من المحدثين والرواة ، فى وقت معا ، وجدنا أن الأمر يقتضى منا أن نفرد عنهم حديثا خاصا ؛ إذ هم لا يتخذون من الرواية والحديث حرفتهم الاعتيادية ، ونعنى بهؤلاء ذلك النفر الذى لا يسمع الناس غناءهم إلا خلال شهر رمضان[1] ، والذين يسمون بالمسحرين[2] (مُسَحِّر) ، ويوصف بهذا الاسم أولئك الذين يعلنون كل يوم طيلة شهر رمضان ، عن اللحظة التى يوشك فيها نور النهار الجديد أن ينبلج من ظلام اليوم المنصرم ، وهى التى تسمى فى العربية بوقت السحور ، وهى كذلك الفترة التى ينبغى أن تتم فيها آخر وجبات الليل ، ولذلك يطلق على هذه الوجبة ـــ كذلك – اسم السحور[3] ؛ وبعد انتهاء هذه الوجبة (أو انقضاء وقتها) لا يعود يسمح للمسلمين أن يشربوا ولا أن يأكلوا ، حتى مغرب الشمس ، بل إنهم ملزمون بأن يراعوا حتى هذا الوقت (وقت المغيب) العفة الصارمة .

ويشبه المسحر من نواح عديدة ، أولئك الذين كنا نسمعهم نحن ، فى غالبية الأقاليم الغربية من فرنسا ، قبل ثورتنا[4] بورنوبيل bournabiles وإن كان المسحر

---

(١) رمضان هو الاسم الذى يطلقه المسلمون على صيامهم (كذا) .

(٢) المسَحِّر ، أى الشخص الذى يقوم بإيقاظ الناس وقت السَّحَر ، أى عند بزوغ النهار .

(٣) تقابل كلمة السحور عندنا كلمة réveillon [والكلمة الفرنسية تعنى سهرة العيد ، أو سهرة منتصف الليل ، وبخاصة ليلة عيد الميلاد ، أو ليلة رأس السنة .. الخ – المترجم] .

(٤) وكان هؤلاء فى العادة ، قارعى أجراس أو قواسين بالكنيسة ؛ وقد كانوا عشية الأعياد الكبرى ، وبصفة خاصة أثناء مقدمات عيد الميلاد ، وكذلك أثناء الصيام ، يذهبون أثناء الليل ، وهم يرتدون فوق ملابسهم رداء كهنوتيا مصبوغا بشكل خشن ومنفر ، كل منهم فى شوارع خورنيته ، أى القرية أو المنطقة التى تخدمها كنيسته ، ويتوقف الواحد منهم أمام بيوت =

يمسك بطبلة صغيرة تسمى باز ، أو طبلة المسحر ، بدلا من تلك الأجراس الصغيرة التى يستخدمها البورونوبيل ، إذ أن الأجراس أداة تنبيه حظر على المسلمين استخدامها ، ويضرب المسحر على طبلته أربع مرات من وقت لآخر .

وإليكم الإيقاع الذى يتبعه :

ولا يجوب أى من المسحرين سوى شوارع الداخلة فى نطاق حيه هو ، ولذلك فلكى يسمح له بالقيام بهذه المهمة ، فإنه ملزم بدفع جعل أو أتاوة[1] إلى الشخصية المنوطة بحراسة هذا الحى .

وعلى غرار البورنوبيل ، فإن المسحر لا يتوقف إلا أمام بيوت أولئك الذين يتوسم فيهم أنهم سيجزلون له العطاء مكافأة له ، وبعد أن يتلو المسحر بعض الأدعيات ، يقدم بإنشاد بعض الأشعار ، ويقص حكايات شعرية (صيغت شعرا) ، ويتمنى أمنيات سعيدة لرب البيت ، مستصحبا فى ذلك كله ، وعلى الدوام ، طبلته الصغيرة ، التى يدقها على شكل فاصلات تتكون الواحدة منها من أربع دقات متعاقبة على النحو الذى دوناه ، وفى الوقت نفسه ، فحيث أن المسحر

= الأشخاص الذين يتوسم أنه سيحصل منهم على هبات ، وهناك يحدث بعض الصليل عن طريق هذا الجرس الصغير الذى يحمله فى يده ، وهو يصيح : استيقظوا أيها النيام ، وصلوا على راحليكم المؤمنين ، وبعد ذلك ، يتلو بعض صلوات أو أدعيات يحرص على ألا ينسى فيها رب البيت ، ويكرر ذلك ثلاث مرات ، ثم ينشد بعض أناشيد يسبقها أو يعقبها صليل جرسه . ونحن نستعيد هنا ذلك حتى يمكن القارىء أن يعقد مقابلة مع ما نرويه (فى المتن) عن المسحر ؛ ذلك أن التماثل القائم بين البورنوبيل عندنا ، وبين المسحر لن يكون أكبر ، عما لو أن كان أحدهما قد جاء محاكاة للآخر .

(١) كانت هذه المهنة فى ظل حكومة المماليك تدر أحيانا ما يبلغ ٥٠٠ ريال (ecu ، وهى عملة فرنسية قديمة) من نقود أهل البلاد (مما قد يساوى ١٦٠٧ فرنك من نقودنا) على من كانوا يمارسونها ؛ ولكن المهنة قد أصبحت أقل كسبا لهؤلاء فى عهد الفرنسيين .

يلقى من القبول أكثر مما يلقاه البورنوبيل عندنا ، فإنه تستطيع أن يدخل البيوت ، بل وأن ينفذ إلى عتبة الحريم ، وأن ينشد بعض أشعار رقيقة لا تخلو من غزل ، وبدلا من أن يعلن عن وجوده فى كنف الحريم بمثل هذه الصيغة المقبضة التى تلازم أقرانه عندنا : « إستيقظوا أيها النوم وصلوا على راحليكم الورعين » ، فإن المسحر يقول مثل هذه العبارة الرقيقة ، عندما يتوجه بحديثه إلى النساء : « غضى جفونك ياعيون النرجس » ، أى أطبقن جفونكن يا عيون النرجس ، بل إنه كثيرا ما يقص هناك (فى معقل الحريم) فضائح النهار ، أو ماجرى بين القط والفار ، إذا ما شئنا أن نستخدم التعبير نفسه ، الذى يستخدمه العرب فى هذا المعنى .

وما أن تبدأ تباشير الفجر فى الظهور ، حتى يعود كل مسلم إلى بيته ويرين على المدينة صمت ثقيل ، ويتوقف عمل المسحر حتى الليلة التالية .

المبحث الثامن عشر

عن ميل المصريين الطبيعي للموسيقى والغناء ، ولممارسة هذا الغناء فى غالبية الظروف والمناسبات والأعمال ، فى حياتهم الاجتماعية والعملية

حين نعينا على المصريين أنهم قد أهملوا فن الموسيقى ، فلم يعودوا فيه سوى مبتدئين جهال ، فإننا لم نزعم قط أننا نتجاسر على القول بأنه ليست لديهم أية قابلية أو استعداد لهذا الفن ، بل إن لدينا أدلة دامغة لحد قد يزيد عما هو مطلوب ، عكس ذلك ، تحول دون أن نتصور عنهم فكرة مماثلة .

لقد كان أفلاطون يتحدث بنوع من الحماسة عن ذلك الانتقاء الرائع والرهيف ، الذى كان يرتئيه سكان هذا البلد ، للتعبيرات المقبولة للغاية والتى كان من شأنها تصوير المشاعر ، ويروى ديمتريوس دى فاليرا أن حلاوة ورقة ألحان الأناشيد ، التى كان الكهان يتوجهون بها إلى الالهة ، والتى كانوا ينشدونها على الحركات الصوتية السبع ، كانت تحدث أثرا طيبا يماثل ذلك الأثر الذى تحدثه آلات الناى والكيتار ، ويخبرنا أثينايوس ، نقلا عن شهادة مؤلفين كثيرين من بين القدامى ، أن هذا الشعب قد أحرز تقدما فى الموسيقى ، فى عهد البطالمة ، لدرجة تفوق معها فيها ، على أمهر موسيقيى البلاد التى كانت معروفة آنذاك .

ومع ذلك ، فحين قد يلزم التاريخ الصمت حول هذه النقطة ، فإننا نجد فى أيامنا هذه أمورا لا يمكن الشك فيها ، ولايمكن بموجبها أن يشك امرؤ فيما لدى المصريين من استعدادات طبيعية لفن الموسيقى ؛ ذلك أن لديهم ، فى الحقيقية ، إحساسا يماثل ، بل قد يفوق ، مالدى أى شعب آخر بالوزن والايقاع ، كما أن لديهم كذلك القدرة على أن ينظموا على نحو طيب ، وعن طريق هذه الوسيلة (وقع) حركاتهم فى الأعمال بالغة المشقة ، والتى تتطلب تضافر مجهودات متجمعة ، حتى أن رجلين ينجحان فى معظم الأحيان ، فى أن ينجزا ، بسهولة مدهشة ، ما قد لا يستطيع أن ينجزه أربعة رجال من أمة أخرى بمشقة بالغة ، حيث لا يستطيع الناس ، (فى هذه الأمة الأخرى) أن يناغموا مجهوداتهم بدقة مماثلة ، (أى ينظموها فى إيقاع نغمى) ؛

هب أنهم يحملون أثقالا . أو يعملون فى أى عمل شاق اضطروا لأدائه ، يتطلب منهم أن يتجمعوا فى عدد كبير من حيث يلزمهم (لانجاز هذا العمل) قدر من المهارة والتوافق يماثل القدر نفسه من قوة الحركة ، فلن تجد قط أنه قد فاتهم أن يغنوا معاً ، وبالتبادل ، فى شكل إيقاع موزون ، حتى يعمل كل واحد منهم ، فى الوقت نفسه ، وبشكل متوحد أو متكامل ، كيما يقدم عونه للآخرين فى الوقت المطلوب ، ويذكرنا هذا بالعادة التى كان عليها القدماء ، عادة أن تكون لهم أغنيات مخصصة لحركات كل صنوف العمل ، مثل أغانى الصيادين ، وجامعى الكروم ، والطحانين ، والنساجين ، والمجدفين (المراكبية) ، ومغترفى المياه (الذين يروون باستخدام الشادوف على سبيل المثال)[١] .

بل إننا قد لانكون بعيدين عن الظن بأن المصريين المحدثين ، الذين لا يزال يتعرف المرء عندهم على كثير من العادات ، التى تنتمى بشكل واضح إلى العصور الضاربة فى القدم ، قد حفظوا ذلك الفن أو أن الأمر المؤكد . على الأقل ، أن هذا الفن لا يزال يوجد ، هناك ، فى حالات عديدة ، وبشكل مطابق ، على نحو دقيق ، لما لاحظه هناك قدماء الأغريق ، ومن بعدهم الرومان ، كما هو الحال بين البحارة (المراكبية) ونازحى المياه لرى الأرض (حركة الشادوف) ، ذلك أن كل حركات هؤلاء العمال تنتظم بفعل أغنيات ، هى فى غالبيتها ذات لحن بسيط مستحب ، بل لعلها كانت هى أغانى النيل التى حظيت بتقريظ الشعراء منذ زمان بعيد [٢] ، وأخيرا ، فليس هناك شك ، فى أنه ، لو لم يكن لدى المصريين لا الميل ولا الاستعداد الطبيعيان للموسيقى والغناء ، وهى أمور حرمتها عليهم شريعة نبيهم ، لما كانوا قد احتفظوا منها قط بشىء ؛ فمع كونهم أكثر تشددا من بقية المسلمين فى التمسك بالقواعد التى وضعها محمد ، وبرغم حماستهم الدءوب ، والمدققة فى القيام بالواجبات التى تمليها عليهم هذه القواعد أو الفروض ،

---

(١) بخصوص هذه الأغنيات المتفرقة جميعا ، انظر أثينايوس فى مؤلفه « مائدة الفلاسفة » ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٣ ؛ وكذلك فوتيوس فى مؤلفه : المكتبة ، ص ٩٨٣ .

(٢) إيسخيلوس ، الضارعات ، البيت ١٠٣٢ ؛

Martial, lib III, epigramme 62, ad cotylum; ovid., de Arte amandi, v. 339.

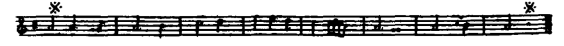
والتى كان ينتظر منها أن تحرم عليهم ، وأن تجعلهم يمجون عادة الغناء فى أى موضع قد يتلمسونها فيه ، وفى أية صورة تبدو هى لهم عليها ، فإننا نجدهم على العكس من ذلك ، قد أنشأوا أغانى وأناشيد على شرف أولياء ووليات دينهم ، وألفوا كذلك أغنيات أخرى فى مدح نبيهم ، كما أنهم ، وهو أمر أبلغ فى دلالته ، يضاعفون هذه الأغانى فى أيام الأعياد بأن يضيفوا إليها ، عند إنشادهم إياها أنغام غالبية آلاتهم الموسيقية ، كما أن لديهم بالمثل أغنيات ، كما سبق أن رأينا ، حتى للجنازات ، وهو أمر محرم عليهم بصفة خاصة فى دينهم ؛ لابد إذن أنه ميل طبيعى لا سبيل لمقاومته ، هو الذى يجرهم إلى ذلك على الرغم منهم ، فلا يسمح لهم أن يستجيبوا لصوت ضميرهم الذى ينعى عليهم ، ولابد ، فى كل لحظة ، أنهم قد ارتكبوا بذلك معصية ، ولايمكن لمثل هذا الميل أن يكون شيئا آخر ، سوى طبيعتهم نفسها أو تكوينهم نفسه ، اللذين هيئاهم للغناء والتوقيع .

ولكننا لن نسوق ، فى هذا المؤلف كل الأغانى المختلفة التى سمعناها من المصريين ، والتى قمنا نحن بجمعها ، وقدر هذه هائل لحد بالغ ؛ وفضلا عن ذلك ، فحيث أن الكثير منها لايتكون إلا من نغمتين أو ثلاث نغمات إيقاعية وحسب ، ومع افتراض أنها تنظم بشكل إيقاعى حركات العمال والعاملين بالأعمال الشاقة ، فإن لحن هذه الأغنيات ليس من الجدارة بحيث يجد لنفسه مكانا هنا ؛ ومع ذلك فلعل الأمر الذى قد يكون من شأنه أن يعطى لهذه الألحان بعض أهمية ، هو أن ندخل فى تفاصيل الأعمال والممارسات والألعاب ، ومناسبات الحياة الاجتماعية لهذا الشعب ، لكننا نخشى أن نتجاوز حدودنا ، وأن نتطاول على حقوق أولئك الذين أخذوا على عاتقهم أن يعالجوا هذه الأمور .

وهكذا ، وحيث لم يعد لدينا مزيد نقدمه حول ما يخص موسيقى المصريين ، فإننا سنقدم ببساطة بعض صنوف الغناء ، التى بقى علينا أن نُعرِّف بها ، والتى تستحق هى بدورها أن تعرف .

اللحن الذى يغنيه أهل وأصدقاء (العريس)

عندما يصحبه أهله وأصدقاؤه إلى عروسه



اللحن الموسيقى الذى يؤدى على آلة النفخ المسماه

بالزمير فى موكب الزفاف ، حين يطوف هذا

الموكب بحى العروس

[ويتكرر هذا اللحن عدة مرات ، قدر ما يتراءى للعازف

وهو من مقام المبروك ، ويعزف على طريقة المصريين]

Prélude

Air.

لحن آخر للمناسبة نفسها

التوقيعات التى تؤديها النسوة على دفوف الباسك

بينما تجلس العروس على أريكتها تتقبل الهدايا
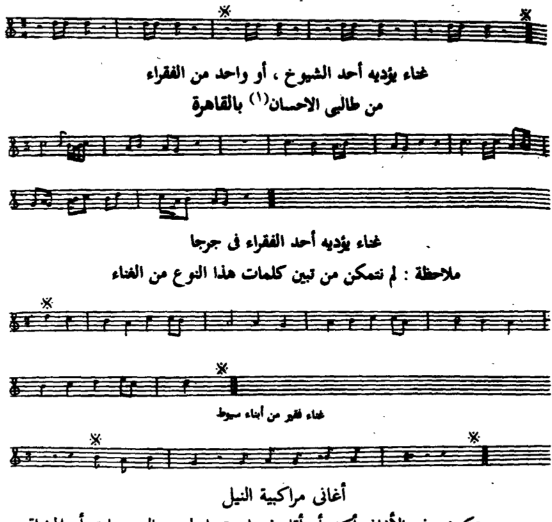
التى تقدم لها

[الاشارات ذات الذيل المزدوج تشير إلى النغمات

الغليظة أو الخفيضة]

إيقاعات تتم باليد اليمنى

إيقاعات تتم بأصابع اليد اليسرى الممسكة بدف الباسك

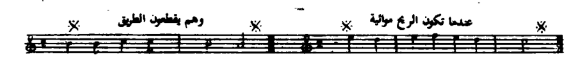


أغانى مراكبية النيل

[وتكون هذه الأغانى أكثر أو أقل فرحا ، تبعا لحجم الصعوبات أو المشاق التى يشعر المراكبية أو المجدفون بها ، وتبعا للحالة المزاجية التى يكونون عليها ، وهذه الأغانى تستخدم فى تنظيم حركتهم ، ويواصلون هم أداءها كلما ظلوا على حركتهم لم يبرحوها لغيرها ..]

---

(١) يوجد بالقاهرة ، كما يوجد فى باريس ، أناس رقيقو الحال ، وعميان ، ينشدون الأناشيد فى الشوارع ؛ ويلقى المرءُ من هؤلاء ، الرجال والنساء ، ويسير خلف الواحد منهم طفل أو طفلان ، وينشد ثلاثتهم بالتبادل مقاطع من هذه الأناشيد ، ويردد الأطفال عادة الغناء نفسه ، مع زيادة فاصلة خماسية فوق نغم الأولين ، وهو الأمر الذى كان الأقدمون يسمونه بالمجاوبة الصوتية antiphonie



« زينة ياحليوه قوم يابو سلام »

[عندما يلمس المركب القاع ، ويترك المراكبية مجاديفهم خشية أن تحطمها الأحجار (أو الرمال) لكى يستخدموا (المدرة) ، وعندما يغمسوا هذه المدرة إلى قاع مجرى النيل ، حتى يخلصوا القارب ويعيدون تعويمه]

المجدفون : ياللّاسلام

الريس : ياللّاسلام

المجدفون : ياللّاسلام

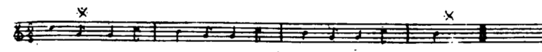
الريس : ياللّاسلام

[صرخات عنيفة وقاسية ، يطلقها المراكبية بعد أن يضطروا إلى الخوض فى الماء ، وإلى أن يقطروا القارب من أجنابه ، بقصد أن ينتزعوه من جنوحه ؛ وعندما يدفعون القارب فى مشقة]

الله .. الله...

الله .. الله...

[.. وعندما يبدأون فى تعويم القارب ..]



هيلا .. هيلا

هيلا .. هيلا

هيلا .. هيلا

....

[وعندما يصعد المراكبية إلى قاربهم (بعد تعويمه)
ويبدأون فى استخدام مجاديفهم ..]

البحارة الريس البحارة الريس

[عندما تملأ الريح الشراع]

مراكبية ريس

الريس : بليل ، بليل ، يا ابو سلام
البحارة : يالله ، يالله يا ابو سلام
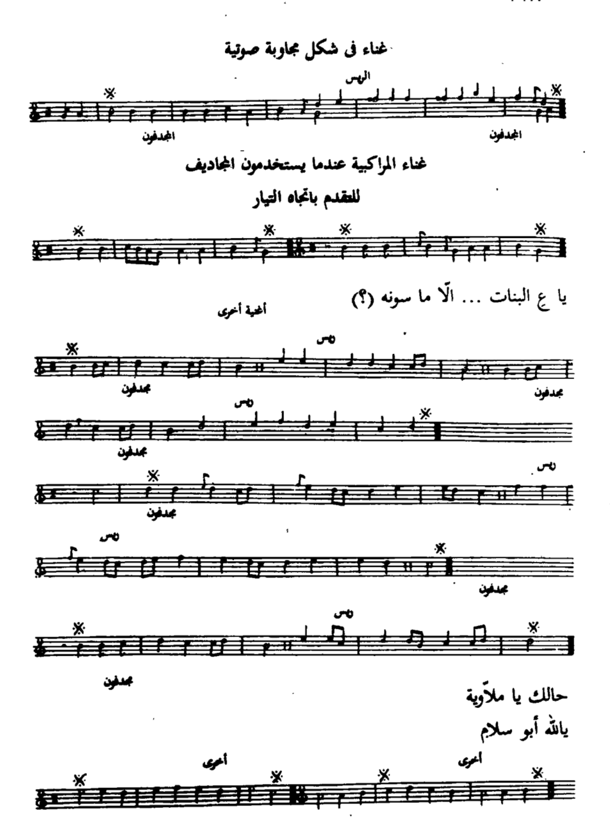
AUTRE. أغنية ثالثة أغنية أخرى AUTRE.

يالله من حالك يا بوسلامة

غناء المجدفين وهو غناء يستخدم كتقاسيم أو لازمه
لأغنية يؤديها الريس
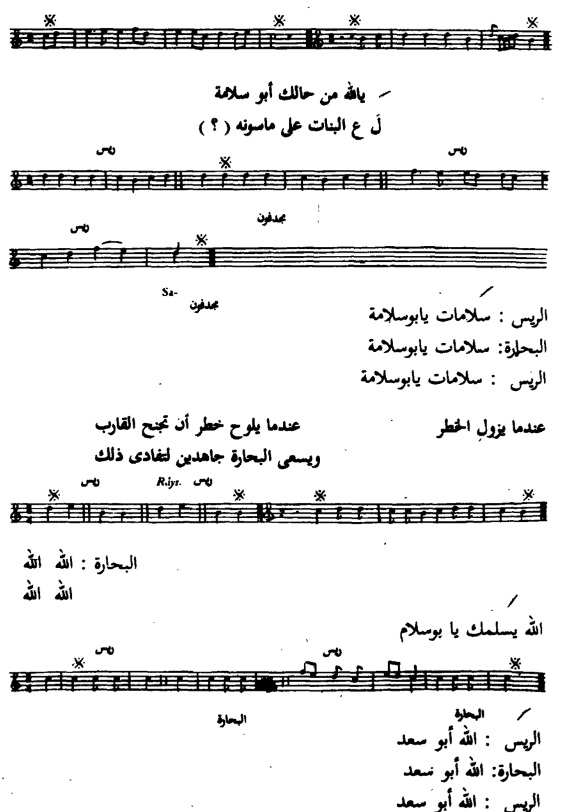
على أمى ، بدوى هيله صاح
يالله أمى ، بدوى هيله صاح
يابدوى ، يا بدوى

الله من حالك .. أبو سلامه

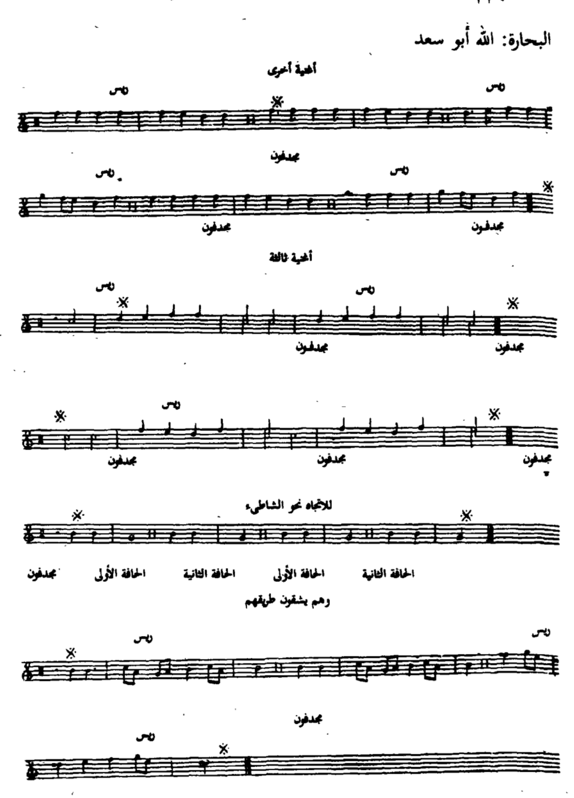


-الله الله أبو سلام ـــ يالله يالله عل أبو سلام

أغنية أخرى لمراكبية يجدفون فى ريح مواتيه



البحارة: الله أبو سعد



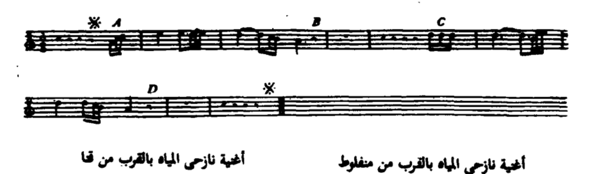
الريس : سلامات يابو سلام

البحارة: سلامات يابو سلام

الهيس : سلامات يابو سلام

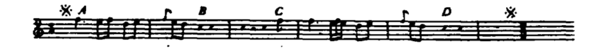
أغنية نازحي المياه (للري بالشادوف أو المنطال)

لري الأراضي بالقرب من إسنا[١]



أغنية نازحي المياه بالقرب من منفلوط | **أغنية نازحي المياه بالقرب من قنا**

أغنية نازحي المياه بالقرب من الأقصر



---

(١) (أ) في أثناء هذا العمل يرفعون ويفرغون الاناء الذي اغترفوا به الماء ؛ وهذا الاناء عبارة عن سلة مصنوعة من سعف النخيل ، يوضع بقاعه جلد خروف ؛ وتعلق هذه السلة في طرف خيط طويل يتدلى من أحد الأغصان ، على شكل أرجوحة أو قلاب فوق ما يشبه مشنقة تشبه حرف T ، أو فوق جذع شجرة على هيئة مذراة .

(ب) وفي أثناء هذا الغناء يدلون بسلتهم ليغترفوا المياه .

(جـ) وفي أثنائه أيضا يرفعون السلة من جديد .

(د) ثم يدلونها مرة أخرى .. وهكذا .

غناء نازحي المياه بالقرب من الأقصر ، كدعوة إلى النهوض

[والوقت الذى ينبغى أن ينفقه كل واجد فى اغتراف المياه قبل أن ينهض ، هو الوقت الذى ينفقه فى إفراغ إناء يسع أربع بنتات (البنتة : كيل للسوائل يسع ٥٦٨ ر من اللتر) ، مملوء بالمياه ، ويتم إفراغه قطرة قطرة عن طريق ثقب صغير يوجد فى قاعه].

الفصل الثالث

أغانى ورقصات بعض الشعوب الأفريقية
التى استقر عدد كبير من أبنائها فى القاهرة

المبحث الأول

أغنيات ورقصات البرابرة (أو النوبيين)
الذين يقيمون فى ضواحى الجندل (الشلال) الأول

الغالبية العظمى من أبناء مناطق أفريقيا المختلفة ، والذين يلقاهم المرء فى القاهرة ، قد جلبوا إليها فى شكل عبيد ، أو أنهم توجهوا — هم — إليها من تلقاء أنفسهم ، هربا من البؤس الذى لا يستطيعون له فى بلادهم دفعا ، أو بالأحرى ، حتى يكونوا فى مأمن من أن يموتوا جوعا ؛ وحيث لا يعرف هؤلاء أية حرفة ، وحيث لا تواتيهم الشجاعة ولا الإرادة للتدرب على حرفة ما ، فإنهم يقنعون بالقعود فى أماكنهم بوابين ، أو حراسا للمخازن والمحال ، محققين بذلك كسبا بالغ الضآلة [1]

ويفضل المصريون هؤلاء القوم ، بسبب إخلاصهم وأمانتهم ، على أبناء جلدتهم من المصريين ، ويشهد هذا الاختيار ، وهو فى حد ذاته محك لحسن أخلاق أولئك ، بفطنة المصريين وصواب نظرتهم ، أما الذين نعنيهم هنا فهم البرابرة ، الذين يسمون كذلك بربران أو بربير ، والذين يكادون يحتكرون وظائف البوابين وحراس المحال ، أما البلاد التى يقطنونها فتشمل كل المنطقة الأفريقية ، بطول النيل ، بدءا من جزيرة الفانتين ، تجاه مدينة أسوان ، حتى فراسخ أربعة إلى ما وراء الجندل الأول ، وتسمى لغتهم روتان (رطانة) ، وهذه لا تكتب قط ، وإنما هى نوع من اللهجات

---

(١) قبل مجيئنا إلى مصر ، كان الواحد منهم يحصل فى اليوم الواحد على اثنتين إلى ثلاثة قطع من المدينى ؛ وهى عملة نقدية ضئيلة ، تساوى الواحدة منها على وجه التقريب ثلاث لياردات liard ؛ أما نحن فقد أعطينا الواحد منهم خمس قطع من المدينى فى اليوم الواحد . أى ما يعادل نحو ٤ سو (ويساوى السو ٢٠/١ من الفرنك) ، كانت هى كل موردهم الذى يتعيشون عليه ؛ ومع ذلك فقد نظروا إلينا باعتبارنا أسخياء .

الاقليمية تشكل ، بالنسبة للعربية ما تشكله لهجة الاوفيرنيات auvergnats بالنسبة للغتنا الفرنسية (١) .

وإذ كنا شغوفين بالتعرف على تقاليد هؤلاء الأفريقيين ، الذين كانت تبدو لنا عاداتهم بسيطة وبريئة للغاية ، فقد كنا نجمعهم بين الحين والآخر ، كيما نهيىء لهم ، بتكاليف زهيدة ، حفلات كنا نتركهم فيها على سجيتهم ، ينهمكون فى مسراتهم ، وكنا فى كل مرة ، ندون الألحان والأغنيات التى كانوا يسمعوننا إياها .

أما أصالة الميلودى فى هذه الأغانى والألحان ، وأما الفرحة الصريحة ، والصخّابة التى تقدم معها هذه الألحان فى حضرتنا ، فهى أمور ليس بمقدور امرىء ما لا أن يدون نوتة لها ، ولا أن يصفها على نحو يقترب من الكمال ، إذ يستحيل على الإنسان أن يعبر ، باستخدام النوته الموسيقية ، أو عن طريق الكلمات ، عن الطابع الذى تمنحه لهذا الغناء ، الطفولة غير المتكلفة ، عند هؤلاء القوم البسطاء .

وتؤدى ألحانهم الراقصة ، كما هو الحال فى رقصهم نفسه ، فى مجموعتين ، تتكون الواحدة منهما من أربعة أو ستة أو ثمانية راقصين ، وفى بعض الأحيان ، من عدد أكبر يصطفون جميعا فى صف واحد ، قبالة المجموعة الأخرى ، موازين لها ، وبعيدين عنها بمسافة تبلغ خطوتين إلى ثلاث خطوات ، أما الرقص فيشتمل على الدق بالأرجل ، والضرب بالأيدى فى وقت معا ، وبشكل إيقاعى ، وعلى تحديد إيقاع للأيدى يختلف عن الإيقاع الذى تحدثه بدقاتها الأقدام ، وعلى أن يتقدموا ، وهم على هذا النحو كل فريق صوب الفريق الآخر ؛ فى البداية يتقدم أولئك الذين يكونون الجماعة الأولى ، ثم أولئك الذين يكونون الجماعة الثانية ، مع محافظة هذه الجماعة وتلك ، على الدوام ، على النظام نفسه ، أى مع بقاء أفرادها فى نفس اتجاههم .

أما ألحان الرقصات التى نقدمها هنا ، فهى تلك التى أداها هؤلاء القوم الطيبون عندنا ، حين جمعناهم ، احتفالا بإبلال خليل ، بوابنا ، رفيقهم ومواطنهم ،

---

(١) استطعنا أن نكون مجموعة صغيرة من مفردات لغتهم ؛ ومن بين هذه كلمات لا يمكن اعتبارها عربية قط ؛ وتختلف أرقامهم بشكل خاص ، وكثيرا ، عن مثيلاتها فى اللغة العربية .
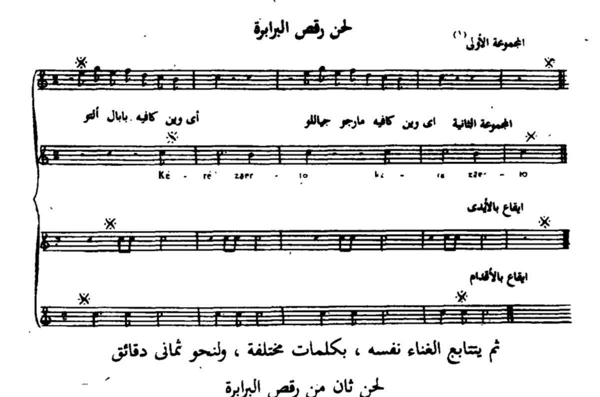
من جراحة أجريت له ، وذلك أنه برغم بلوغه الحادية والعشرين ، ولأنه لم يكن قد تم ختانه بعد ، قد واتاه العزم وقوة التحمل ، على أن تجرى له تلك العملية التى يفرض عليه دين محمد أن يمر بها (الختان) : وتتم هذه العملية عادة والمرء فى سن السابعة ، ويبدو أنها تكون عندئذ أقل خطورة ، أما خليل فقد عانى منها مدة ثمانية إلى عشرة أيام ، ومع ذلك فإن الجروح فى مصر ، وبشكل خاص تلك الجروح الخارجية ، تشفى بسهولة ويكاد يتم ذلك الأمر من تلقاء نفسه ، ولهذا السبب فلعل الوضوء الذى يأمر به الدين الإسلامى ، والذى كان يفرض على بوابنا أن يغسل خمس مرات فى اليوم ، كل أجزاء جسمه ، التى تخرج عن طريقها الإفرازات الرئيسية ، قد ساهم كثيرا ، ربما فى شفائه السريع .

وسنقوم هنا بتدوين غناء كل جماعة راقصة بشكل منفصل ، كما سنقدم إيقاع الأيدى منفصلا عن إيقاع القدمين ، ويبدو أن كلمات هذا الغناء تنتمى إلى الرطانة البربرية (*) .

(*) لا شك أن القارىء سوف يقدر الصعاب الجمة التى تكتنف مهمة التحقق من صحة الشكل الاملائى لكلمات هذه الأغنيات أو الأناشيد ، هنا ، وفى بقية ألحان الأقوام المختلفة التى تعرض لها النص الفرنسى ، مثل السيريان والأرمن والأحباش والأروام .. الخ ؛ ونحن هنا نبذل كل جهد ممكن ليأتى الشكل الاملائى العربى للكلمات قريبا من شكلها فى اللغة الفرنسية ؛ ومع ذلك فقد كنا على استعداد لتجشم كافة الصعوبات لتحقيق الشكل الاملائى بقدر ماهو مستطاع ، ولايراد معانيها لولا أن الأصل الفرنسى قد أغفل المعانى من جهة ، ولأنه لايقدمها هنا إلا لدلا لاتها الايقاعية ، أى للوقوف على أوزان وإيقاع الحروف والكلمات ، وهو ما يتفق مع جوهر دراسة أو بحث عن الموسيقى ، ذلك أن المعنى العربى لأى نص ، سيفقده بداهة ، ايقاعه أو نغمه الأصلى ، الذى هو أصل أو أساس سلمه الموسيقى .

كذلك فإننا نقر ابتداء بوجود بعض تحريفات فى الشكل الاملائى لبعض الكلمات أو لموقع الكلمات فى مقطعها الشعرى ، وذلك نتيجة حتمية لوجود لغة وسيطة من جهة ، ولأننا نفعل ذلك اجتهادا ، ونقلا لما هو مدون على السلم الموسيقى ؛ وكل ذلك فى غيبة النص الأصلى ، أو حتى منطوقه فى اللغة الفرنسية فى شكله المطابق لشكله فى لغته الأصلية لكننا نرى مع ذلك أننا لسنا هنا بإزاء مبحث فى اللغة ، حتى ولو تعرض النص الفرنسى لذلك . فدارس =
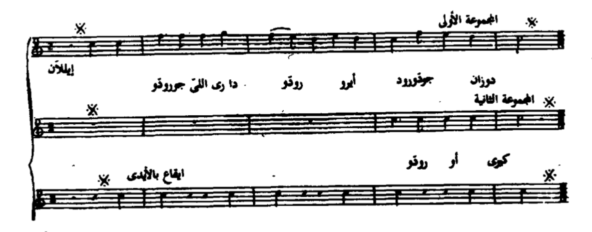
لحن رقص البرابرة



ثم يتتابع الغناء نفسه ، بكلمات مختلفة ، ولنحو ثمانى دقائق

لحن ثان من رقص البرابرة
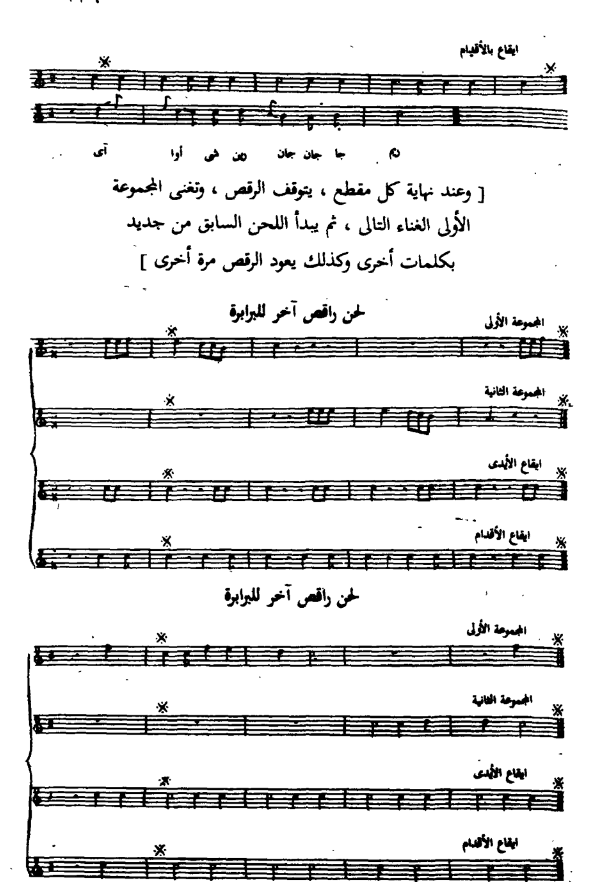
ملاحظة : كلمات هذه الأغنية ، هى كذلك من الرطانة البربرية الخالصة



= هذه اللغات لن يلتمس معلوماته عنها هنا ، وإنما فى مظانّها الأصلية بالتأكيد .

ونرجو ألا يكون منهجنا هذا موغلا فى الخطأ . [المترجم]

(١) دونا نوتة هذا اللحن الراقص بمفتاح الصول (سول) ؛ باعتباره المفتاح المعروف بشكل عام ، أكثر من غيره ، لكل من يعرفون الموسيقى . وحيث لا توجد عند البرابرة لغة مكتوبة ، فإننا لم تستطع أن تدون ، إملاءنا ، هذه الكلمات . إلا طبقا للفظها ، وليس طبقا للمنهج المتبع ، عند كتابة الكلمات العربية بحروف لاتينية .



[وعند نهاية كل مقطع ، يتوقف الرقص ، وتغنى المجموعة الأولى الغناء التالى ، ثم يبدأ اللحن السابق من جديد بكلمات أخرى وكذلك يعود الرقص مرة أخرى]

المبحث الثانى

غناء أبناء دنقلة

إننا لنجهل ما إن كان هناك من بين الرحالة الذين اجتازوا أواسط أفريقيا ، من دفعهم الفضول إلى تدوين أغنيات أبناء دنقلة ، وإن كنا نعتقد بأنه لم يعرف هذه الأغنيات فى أوربا أحد ؛ ومع ذلك ، فليست هذه الأغانى بالأدنى قدرا من أغنيات أخرى كثيرة ، نقلها غيرنا عن بلاد أكثر بعدا بكثير ، كما أن شعوبها (بالنسبة لأهل دنقلة) ليست أكثر تقدما .

وألحان الغناء عند الشعوب المختلفة تمثل ، بالنسبة للمشتغلين بالموسيقى ، ما تمثله رسوم الوجوه فى هذه الشعوب نفسها بالنسبة للرسامين ، فكما يجد هؤلاء فى الملامح الأصيلة للوجوه المختلفة ، شيئا ، ربما لم يكن بمقدور خيالهم وحده أن يتصوره ، بالاضافة إلى أنهم قد يلجأون إليها لتنويع ملامح الأشخاص الذين قد يدخلونهم فى لوحة ما ، فإن الأولين قد يكتشفون فى أغنيات هذه الشعوب نفسها ، نوعا جديدا من الميلودى ، من شأنه كذلك أن يوحى لهم بأغانى ذات أصالة محببة ، عندما يستشعرون حاجة إلى ذلك ؛ وتكمن الموهبة الحقيقية (فى هذا المجال) ، فى معرفة كيف يمكن استخدام كل هذه الأشياء ، ومتى ، وفى معرفة الأسلوب الذى تأتى عليه ، كيما تحدث أكبر الأثر .

والميلودى فى غناء أهل دنقلة رقيق شجى ، أكثر منه صاخب مرح ، أما الآلة الموسيقية التى يستخدمونها فقيثارة قديمة صنعت بشكل منفروخشن ؛ ويشيع استخدام هذه القيثارة ، التى يسمونها جيزاركة ، فى كل أنحاء النوبة ، ويعرفها البرابرة بإسم كسَّر . وهم يعزفون بالمثل عليها ، وإن كنا لم نلاحظ أنهم قد امتخدموها فى الأغنيات (التى كانوا يؤدونها فى حضرتنا) ، وتسمى هذه الآلة الموسيقية نفسها ، فى بعض جهات أخرى ، باسم كيسار أو كيصار ، ويطلق عليها فى القاهرة إسم كيصارة ، والكيثارة البربرية أى جيتار البرابرة ، فهل يمكن أن تكون كلمة كيتارا التى يكتبها الأغريق ويلفظونها كيصارة Kiçara ، هى فى الأصل مرادفة لكلمة قيثارة lyre ؟ هذا على الأقل ، أمر يتيح لنا أن نفكر فى إطلاق هذا الاسم على الآلة التى نحن

بصددها ، والتى هى قيثارة حقيقية ، ذلك أن الكلمات أو الأسماء جيزاركة ، كسَّر ، كيسار ، كيصار ، كيصارة عند الأفريقين ، ليست سوى كلمة واحدة ، أو اسم واحد ووحيد ، يلفظ بأساليب مختلفة .

لكن الأمر الذى يعنينا هنا ليس اسم وشكل هذه الآلة الموسيقية ، بقدر ما يعنينا الأثر الذى تحدثه ، ويقترب هذا الأثر كثيرا من التناغم أو الهارمونى ، وإن لم يكن هارمونيا كاملا أو مكتملا ، بل لقد يدهشنا أن نتعرف فى الاستماع إلى هذه الآلة ، على توافقات يشوبها بعض من الاضطراب ، قد لا تتطلب – أى هذه التوافقات – سوى قدر ضئيل من الفن حتى تغدو مطابقة للقواعد التى نسير عليها ، أما إذا كانت الصدفة وحدها هى التى أدت لحدوث ذلك ، فإن ذلك لن يعنى سوى أن العازف عليها لديه الاستعداد الفطرى كى يصبح موسيقيا ، ولا ينقصه ، ليصبح كذلك ، سوى الدراسة .

وتمسك الجيزاركة وتوقع باليد اليسرى ؛ وهناك حزام مربوط بشعبتى الآلة ويستخدم سندا لها ، ولكى تتكىء عليه قبضة اليد ، بينما تعمل الأصابع ، أما اليد اليمنى فتستخدم فى نقر الأوتار بريشة العزف ، وهذه ليست سوى قطعة من الجلد تتدلى من طرف الشريط المعقود حول الشعبة اليسرى من هذه القيثارة .

ويسمى اللحن الغنائى بالغنا ، وكلمة غُنَا ، طبقا لكل الشواهد هى تحريف للكلمة العربية غناء ، وهى تقابل عندنا كلمة chant ، واللحن الموسيقى وكلمات الأغنية الأولى (التى سنقدمها بعد قليل) لاتشترك فى قليل أو كثير مع كلمات اللغة العربية ، أما فى الأغنيات الأخرى ، فإننا نلاحظ ، ليس فقط وجود كلمات عربية ، وإنما كذلك وجود كلمات إيطالية تناولها بعض التحريف .

غُنَا من بلدة دنقلة ، تصاحبه القيثارة المسماة فى هذه المنطقة بالجيزاركة
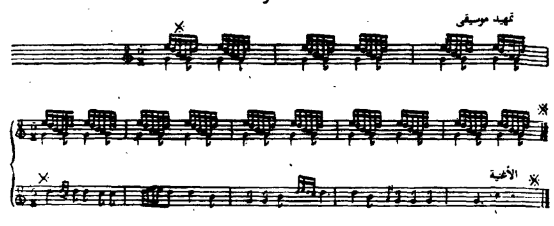
تمهيد موسيقى

(أو دوزنة لضبط الآلات ، أو تقاسيم تمهيدا للعزف)

Prelude.



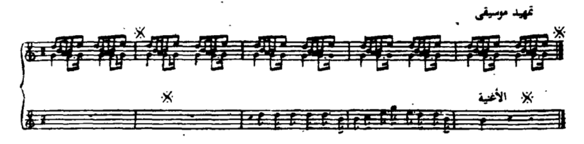
غنا آخر



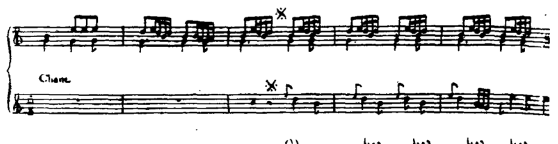
نافة نافة بى نهف ياسنيور (*)

إلى أجيد ياسنيو آل حديد

غُنا ثالث
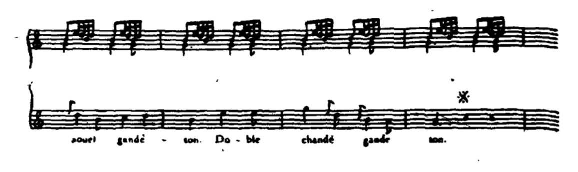


يا سروان أجى دلكو فارس الفرسان



دوبلى دوبلى دوبلى دوبلى دوبلى دوبلى (١)
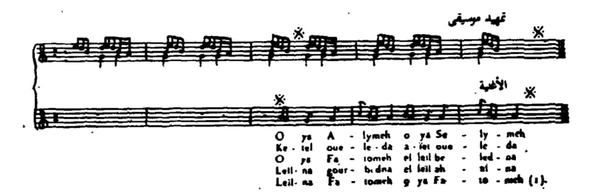
(*) جدير بالذكر أننا نقدم هنا وفى بقية الأغانى من هذا النوع اللفظ الأقرب لما هو مكتوب بالفرنسية حسب اجتهادنا ، ولعل القارىء يستشعر الصعاب التى تكتنف التحقق من الشكل الأملائى الصحيح لهذه الكلمات ، إذا كان له وجود . (المترجم) .

(١) تلفظ الباء فى كلمة دوبلى على نحو بالغ الخفة ، إذ لا تكاد تتلامس الشفتان ، كل =



المقطع الثانى : دوبلى ، دوبلى ، دوبلى ، دوبلى
دوبلى ، عاوِدْ دل فهاه (تكرر)
المقطع الثالث : دوبلى ، دوبلى ، دوبلى ، دوبلى
دوبلى ، عَاوِدْ دل كيار (تكرر)
المقطع الرابع : دوبلى ، دوبلى ، دوبلى ، دوبلى
دوبلى ، أيا شكليفا (تكرر)
المقطع الخامس : دوبلى ، دوبلى ، دوبلى ، دوبلى
دوبلى ، عَاوِلْ دل هجالب (تكرر)

غنا رابع
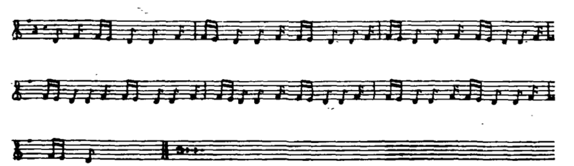


= منهما على الأخرى ؛ أما إذا أطبقت الشفتان عند التلامس ، ولو على نحو ضئيل ، فإن الباء ستصبح عندئذ ثقيلة لأكثر مما ينبغى . ولابد أن هذا الحرف يستمد أصله من الباء أو الفاء الثقيلة (٧) . دون أن يكون فى الوقت نفسه ، أيا منهما .

أو يا أليمة (حليمة) أو يا سليمه
كتل ولداه عيط ولْداه
أُو فاطوما (فطوُمه) الليل بلدنا
ليلنا جوربدنا الليل أهالنا
ليلنا فطومه أو فطومه[١]

غُنا خامس

[حيث أن كل المصاحبات الموسيقية
تكاد تتشابه فى كل واحدة من الأغنيات الثلاثة السابقة
(وكذلك فى الأغنيات القادمة) فسوف نعفى أنفسنا
من مشقة تدوينها فى الأغنيتين التاليتين]



درده رونا درده
رُونا ورده ورونا
من بلادى بيُدونا
بيدونا ياغزالى
ياغزالى ياحالونا
ياحالونا يا جميلى اخ

---

(١) طبقا لما أمكننا فهمه من رجلنا الدنقلى ، والذى لم تكن العربية مألوفة بالنسبة له لدرجة كبيرة ، فإننا نقدم فى هذه الكلمات معنى هذه الأغنية :
«يا حليمة يا سليمة ، لقد قتل أحد الأبناء ، وبكى الآخر . يافطومة ، كم أن ليل بلادنا ، وليلتنا هذه تَرْزَحُ علينا فتهصرنا ، وكم يعذبنا الليل ، ليلنا ، يا فطومة » .

غنا سادس

Ouih la ha - li ya gue - mi - le ouih la hali ya gue - mi - le.

ويح لاحالى (ويحّ لحالى) يا جميلى

ويح لاحالى يا جميلى

غنا سابع

Der fou na bi - da - cha der lou - na bi - da - cha gar - ra - che

درفونا بيداشا

درفونا بيداشا

جاراشى

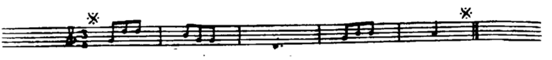
المبحث الثالث

عن غناء ورقص النساء فى السودان

كانت هناك من بين عبيد (وإماء) أحد الفرنسيين المقيمين فى القاهرة ، امرأة من بلاد السودان ، كان ينظر إليها باعتبارها راقصة بالغة المهارة ، لكنها لم تكن لتشاء أن ترقص أمام الرجال ، ومع ذلك فقد جاهدناها حتى اضطرت لأن ترقص ، مرغمة ، فى حضرتنا ، وقد صحبت هى هذا الرقص بغناء بالغ القصر ، لم نتمكن من التقاط كلماته .

وبدلا من أن تهز هذه المرأة ردفيها كما تفعل المصريات ، حين يرقصن ، كانت هذه تهز كتفيها رافعة إياهما إلى أعلى ، وبشكل توقيعى على الدوام ، وكانت من وقت لآخر تدير رأسها إلى اليمين مرة ، وإلى الشمال مرة ، بشكل كان فى البداية ينم عن قلق ، ثم أخذ بعد ذلك يفصح عن تململ وضجر ، ثم أخذت تسرع من حركاتها ، وتدق الأرض بغتة بقدميها ، حينا بعد حين ..وهكذا ، ومع إسراعها فى حركاتها أكثر فاكثر ، بدت لنا غاضبة مستفزة ، وظهر صوتها محشرجا يختنق .. وكانت كلماتها ، فى معظمها ، مبتورة ، يصدها الاختناق وتقطعها التنهدات .. وفى النهاية سقطت المرأة ، كما لو كان التعب قد هدّها ، فى حالة يصعب على أى إنسان أن يراها عليها .
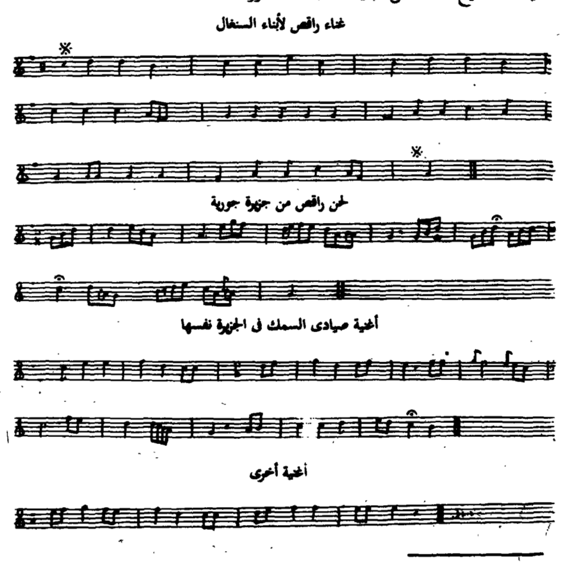
لحن رقص النسوة فى بلاد السودان



المبحث الرابع

عن الألحان الغنائية والراقصة لأبناء السنغال وجزيرة جورية(*)

على قدر ما يستطيع امرؤ أن يحكم بمقتضى ما سمعه ،فقد بدت لنا ألحان الغناء والرقص لأبناء السنغال وجورية ، ذات ميلودى (طرب) لا ينبغى له مطلقا أن يثير نفور الأوربيين ، وهو لا يختلف إلا فى أقل القليل عن الميلودى فى أغنيات بلاد دنقلة ، التى أوردناها فى المبحث الثانى من هذا الفصل ، ونحن نعتقد من جانبنا أن القارىء لن يأخذ علينا أننا قد أفردنا مكانا ، هنا ، لبعض من هذه الألحان ، هى ، فيما نستطيع أن نحدس ، ليست بعد ، معروفه .



(*) جزيرة تابعة للسنغال ، تقع فى مواجهة العاصمة دكار — المترجم .

الفصل الرابع

عن موسيقى[1] الأحباش أو الأثيوبيين

(١) بالحبشية : محلة (أو مهلة) ومعناها موسيقى .

المبحث الأول

عن منشأ وابتكار الموسيقى الأثيوبية

ينظر الأحباش إلى القديس يارد[1] بإعتباره منشئا ومبتكرا لموسيقاهم ، وطبقا للمأثور المتداول ، فإن القديس يارد بدوره قد تلقى معرفة هذا الفن ، وحيا من الروح القدس ، وإليكم كيف رويت لنا هذه القصة عن طريق البطريرك والقسس الأحباش ، فى واحدة من الزيارات التى كنا نتبادلها ، نحن وهم ، خلال المدة التى أقاموها فى القاهرة ، عندما كنا نحن فى مصر .

أرسل القديس يارد ، المولود فى سيمين[2] فى عهد نيجوس كالب [3] أى الملك كالب ، إلى أوكسيم[4] ، كى يتعلم القراءة والكتابة هناك ، وبعد أن قضى فى هذه المدينة سبعة أعوام ، لم يحرز خلالها أى تقدم فى مدارج التعليم ، طرده معلمه ، وبينما هو عائد إلى مسقط رأسه ، أثناء فصل القيظ الشديد ، مر بشجرة تسمى بلغة الأحباش أوركا [5] فجلس فى ظلها ينشد بعض الراحة وما إن غلبه النعاس ، حتى لمح دودة هائلة الحجم ، كانت تقرض الشجرة ، تتجه نحو قمتها ، وإذ سقطت هذه الدودة على الأرض ، فقد صعدت مرة ثانية لتسقط مرة أخرى وهى فى طريقها إلى القمة ، كما حدث فى المرة الأولى ، وإذ حاولت الدودة الشىء نفسه لسبع مرات ، دون نجاح ملموس ، فقد دفع هذا القديس إلى التفكير ، بينه وبين نفسه ، ماذا يعنى

---

(١) بالحبشية : محلة (أو مهلة) ومعناها موسيقى .

(٢) إحدى مدن الحبشة .

(٣) نيجوس كالب أى الملك كالب .

(٤) مدينة أوكسيم هي المدينة التى وضع الملك كالب فيها بلاطه وأقام مقره الثابت . ونجد اسم هذه المدينة فى روايات الرحالة ، وفى البحوث الجغرافية ، وفوق الخرائط ، ويكتب إملائيا على هذا النحو : أوكسوم . ونحن نكتبه بدورنا ، أوكسيم . طبقا للشكل الاملائى ، وللنطق ، اللذين يتبعهما القسس الأحباش .

(٥) أوركا .

ذلك ، ولماذا قامت هذه الدودة بسبع محاولات كى تصعد إلى قمة هذه الشجرة . لتسقط نفس هذا العدد من المرات على الأرض ، ألا يمكن أن يكون فى ذلك صوره لحالى أنا ، أنا الذى ذهبت إلى المدرسة سبع سنوات متعاقبات دون أن أتمكن من تحصيل شىء ؟ وحينئذ التهم الدودة ، فهبط عليه الروح القدس فى شكل حمامة ، ولقنه فن القراءة وفن الكتابة ، وفن الموسيقى ، وألهمه فى الوقت نفسه المقامات الثلاثة : حير ، إزل ، أراراى ، أما المقام الأول فخاص بأيام العطلات ، أما الثانى فيدخر لأيام الصيام والصيام الكبير ولعشية الأعياد ، وللحفلات الجنائزية ، أما الثالث فلأعياد العام الكبرى ؛ وبعد أن نال القديس يارد المعرفة بهذا الشكل المعجز قام بوضع نظرية تضم مبادىء وأساليب الغناء المطبقة حاليا فى الحبشة .

المبحث الثانى

كيف توصلنا إلى إكتساب بعض المعرفة حول الموسيقى الأثيوبية

كثيرا ما تمنينا لو أن واحدا من هؤلاء القسس الطيبين ، قد أمكنه أن ينبئنا علام يشتمل كل واحد من المقامات التى انتهوا من تسميتها لنا ، وماهو الاختلاف الذى يميز هذه المقامات فيما بينها ، وماهو السلم النغمى ، وماهى الطبقة الخاصة بكل واحد منها ، ومع ذلك ، فبرغم أننا – هم ونحن – لم نكن نلقى صعوبة كبيرة فى التعبير عن أفكارنا ، كل منا فى اللغة العربية ، التى كانت غريبة على كلينا معا ، فإننا لم نكن نعرف ، لاهم ولانحن ، كيف نعبر عن أفكارنا ، حين كنا نخرج عن الأسلوب العادى فى المناقشة ، حين يتصل الأمر بالألفاظ التقنية الخاصة بالموسيقى ، فكانوا – هم – يجهلون هذه الألفاظ التقنية المقابلة فى اللغة العربية ، أما نحن فكنا نجهل بشكل تام مثل هذه الألفاظ الموسيقية فى اللغة الأثيوبية .

وحتى نجعل من أنفسنا مفهومين من جانبهم ، فقد لجأنا إلى التجربة ، ورجوناهم بالتالى أن يدللوا لنا من جانبهم ، عن طريق الأمثلة ، على مالا نستطيع أن ندركه أو نتصوره فى أحاديثهم ، ولقد كان هذا السبيل وحده هو ما كان بمقدور كلينا أن يأخذ به ، كما كان هو الطريق الأقصر لوصول كل منا إلى مبتغاه ، ومع ذلك فيمكننا القول إننا كنا نتخبط فى هذه السبيل كما يتخبط الأعمى ؛ كما أنهم لم يشبعوا نهمنا قط بما كنا نريد أن نعرفه ، فقد كان كل مثال ، يقدمه أى منا للآخر ، يغدو مشكلة تبحث عن حل .

ومع ذلك فحيث قد أمكننا بالفعل ، ذات مرة أن ننجح ، باستخدام هذه الطريقة . ولدرجة محدودة ، بخصوص موسيقى العرب ، فقد كنا نأمل كذلك فى شىء من النجاح ، إذا ما تصرفنا على النحو نفسه بخصوص موسيقى الأحباش ، ولم يخب قط ، فى هذا المجال رجاؤنا ، وهكذا دونا نوتات الألحان ، وأغنيات القسس الأحباش ، بينما كانوا هم يسمعوننا إياها ، ثم أخذنا نتفحصها عندما كنا نخلو إلى أنفسنا ، ثم كنا

نستعيدهم إياها حينما نلقاهم مرة أخرى ، أو كنا نستحثهم أن يكرروها أمامنا ، بغية أن نعرف ما إن كان ما دوناه عنهم صحيحا أم قد جانبه الصواب .

وعندما كنا نثق من أنه لا توجد قط (أو لم تعد توجد قط) أخطاء كنا ننقل إلى هؤلاء القسس الطيبين الملاحظات التى أفسح لوجودها مكانا فحصنا لأغانيهم ، وكنا نزن أجوبتهم ، ونأخذ مذكرات بالنتائج ، وعن طريق مثل هذه الاحتياطات توصلنا إلى معرفة ما نقدمه الآن تعريفا بالموسيقى الأثيوبية ، تلك التى لم يكن قد تيسر لنا عنها حتى هذه اللحظة ، سوى معطيات سطحية بقدر ماهى كذلك غامضة .

المبحث الثالث

حول عدم دقة الأفكار التى كانت لدينا عن الموسيقى الأثيوبية

لم نحصل (نحن فى أوربا) على هذا القليل الذى كان لدينا بخصوص الموسيقى الأثيوبية ، إلا عن طريق رحالة ، إما أن بعضهم لم يكتسبوا عن فن الموسيقى ، إذ أنهم غير متبحرين فيه على الاطلاق ، القدر الكافى من التجربة ، والذى يمكنهم من القيام بملاحظات لها جدواها فى بلد أجنبى ، وإما أن بعضهم الأخر كانت تشغله لدرجة أكبر مما ينبغى ، أبحاث هامة ، لم يكن موضوعها ليشترك فى شىء قط ، مع الموسيقى و هكذا لم يكن ليستطيع أن يركز إنتباهه إلا على أمور من طبيعتها أن تسترعى أنظاره بقوة ، أكثر من غيرها ، مثال ذلك شكل الآلات الموسيقية ، وضجة الأنغام التى تصدر عنها ، ومدى الدهشة التى يستشعرها الأجنبى ، حين يشاهد لأول مرة طريقة العزف على هذه الآلات .

صحيح أن البروفيسور كيرشر Kircher فى مؤلفة الشهير : Ars magna .Consomi et dissoni, partie VIII Musurjia mirifica, P.135

قد دون الموسيقى فى شكل مقاطع شعرية ، أو أدوار ، من أربعة أبيات من الشعر الأثيوبى ، ومع ذلك فإنه لم يفسر لنا قط كيف بلغته ـــ هو ـــ على هذا النحو ، بل إنه لم يكلف نفسه حتى عناء التدليل على أصالتها ، مع أن مثل هذا الأمر كان بالغ الضرورة بالنسبة لنا ، كيما تتبدد شكوكنا حول هذه النقطة ، ولعله قد وجد ما نقله إلينا فى بعض الدراسات التى أجراها الجزويت فى أثيوبيا ، أو أولئك الذين كانوا يقيمون ، من بينهم ، فى المناطق الأخرى من العالمين القديم والحديث ، والتى يعطونها الصدارة فى نظامهم (أى يعلقون على هذه الدراسات الأهمية الأكبر) ومع ذلك ، فمثل هذه الدراسات لاتبث فى نفوسنا الطمأنينة ، ونحن نتجاسر على هذا القول ، حول مدى الإخلاص الذى نسخت به هذه الأدوار الشعرية عندما انتقلت إلى أوربا ، ولسوف نحكم بعد قليل ، ما إن كانت ريبتنا هذه ، تنهض أو لا تنهض على أساس قويم .

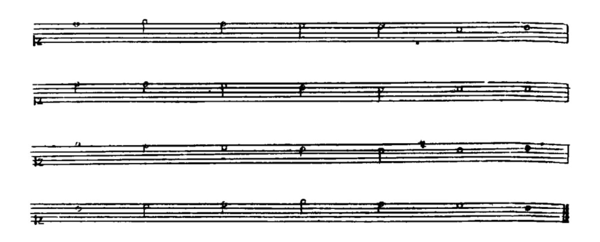
المبحث الرابع

حول الطريقة التي شُوِّه بها الغناء ، وحرفت بها كلمات المقطع الشعرى ، ذى الأبيات الأربعة ، من الشعر الأثيوبى ، وكيف غنى لنا الأحباش وكتبوا ، هذا المقطع ، أو الدور ، نفسه

فى واحد من لقاءاتنا الأولى مع القسس الأحباش ، بعد أن حصرنا المناقشة حول أغنياتهم الدينية ، ذكرنا لهم أن بعضا كان قد نقل إلينا ، فى أوربا ، بعض شىء حول هذه الأغنيات ، وغنينا لهم على الفور ، الدور أو المقطع الذى انتهينا من الحديث عنه ، على النحو الذى جاءت نوتته مدونة عليه ، فى مؤلف الأستاذ كيرشر .

ونحن نقدمه هنا ، حتى يستطيع القارىء أن يقارن بين الغناء والكلمات ، وبين الكلمات نفسها على النحو الذى كتبها عليه القسس الأحباش ، وبين الغناء الذى أسمعونا إياه ، والذى نسخناه نقلا عن إملائهم .

دور ، أو مقطع شعرى من أربعة أبيات من الشعر الأثيوبى ، مع غنائها (أى لَحْنِها) ، كما يقدم ذلك البروفيسور كيرشر :



« جيون فالاش سيمائى
زيفلاسى فاتو بيمائى
ما دور تملا بيبالا
و اتام لا سألانو »

فكان الأمر بالنسبة لهؤلاء القسس الطيبين يكاد يقارب الشيء نفسه ، لو أننا قد غنينا لهم بالفرنسية أو اللاتينية ، ذلك أنهم لم يفهموا شيئا ، لا فى الغناء ولا فى الكلمات ؛ وحين وضعنا تحت ناظرهم النص المطبوع فى مؤلف كيرشر ، أمكنهم بعد لأى أن يقرأوه ؛ إما لأن الحروف فيما يبدو ، قد حرفت فى الرسم الذى نقل عنها ، وإما لأن هذه الحروف قد نفذت بشكل ردىء بواسطة حروف من خشب .

وفى الوقت نفسه ، فإنهم ما إن تعرفوا على كلمتين أو ثلاث كلمات من هذا الدور ، حتى حدسوا الباقى ، وكتبنا ، نقلا عنهم ، المقطع الشعرى كاملا ، بحروف اللهجة الأمهرية[١] ، عدا كلمة فيسون [٢] Fison التى نسيت فى المقطع الشعرى

---

(١) الأمهرية ، هى أولى اللهجات الأثيوبية ، ويشيع استخدامها فى كل أرجاء الحبشة ، وبصفة خاصة فى الكتب الكنسية ؛ ويحصى من اللهجات المستخدمة فى الحبشة ما يصل إلى عشر لهجات ، وقلما لا يوجد حبشى لا يعرف من بينها لهجة أو اثنتين (بخلاف لهجته الأصلية) ، أما الذين يعتادون على الأسفار فيتكلمونها جميعا ؛ وكلمة أمرا (أمهرا) amara ، طبقا للشكل الاملائى الذى يكتبها عليه لودولف Ludolphe وكاستيل Castelle ، وكل المستشرقين ، تكتب مع حرف الهاء (h) (أمهرا – amhara) ؛ ولكننا اتبعنا هنا ، الشكل الاملائى الذى يكتبها عليه القسس الأحباش ، فقد كتبوها لنا غفلا من حرف الهاء .

ملاحظة : حيث لم تصلنا بعد ، فى أوربا ، كل حروف الهجاء فى اللهجة الأمهرية ، وحيث ينقصنا منها الجزء الأكبر ، أو لعلها تنقص كلية فى المطبعة الأمبراطورية ، فقد أحللنا محل هذه الحروف ، التى قد نقتصر على استخدامها فى مخطوطاتنا ، حروف لهجة أخرى ، تكاد تكون ، وحدها ، المعروفة خارج أوربا .

(٢) كلمة فيسون ، فى الدور أو المقطع الذى غناه القسس ، تأتى مباشرة بعد كلمة جيون (جيهون) ، ونحن فى أوربا نكتب هاتين الكلمتين على هذا النحو : phison, gihon ؛ وهما اسمان لنهرين ينبعان من الجنة ويجريان على الأرض ؛ وكل شعوب الشرق تظن أنها تجد هذين =

الذى نقله إلينا البروفيسور كيرشر ، ذلك أنهم نقلوا لنا بأمانة هذا المقطع ، وإن كانوا هم ، قد أعادوا تثبيت هذه الكلمة ، حين غنوا المقطع لنا ، وفضلا عن ذلك فقد أحلوا كلمة باديفا (بالباء الثقيلة)[١] ، محل كلمة بيمانى ، التى لاتتفق مع عروض الأثيوبين ، إذ ينقص الوزن عندئذ بمقدار مقطع صوتى واحد ، وأحلوا هم — للسبب نفسه دون شك — كلمتى ديفا بيئيلى التى لاتوجد قط فى غنائهم الذى نسخناه عنهم ، والذى نقدمه نحن هنا[٢] .

« جيون فيلاجى سيمانى	ግዮን ፈለገ ሰማይ *Gion felage samey*
زى فيلهى ويتوبيمانى	ዘየ ፈለሐ ወእቱ በማይ *Zey felhé euetou bemay*
مودرى تيميللى دافا بيئيلى	ምድር ተመልአ ደበ በዕለ *Meudel temellé deva beelé*
واتيمللى سألانو »	ወ ተመልአ ሰእለኒ *Oua temellé saalani.*

وإليكم هذا المقطع أو الدور ، مدونا بنوتته الموسيقية طبقا لغناء القسس الأحباش ، ولقد استعدناهم إياه ، مرات عدة ، حتى لا تفوتنا فيه أدنى نبرة صوت ، عندما يكون من طبيعة هذه النبرة أن تسمح بنقلنا إياها ، عن طريق نغماتنا ، أو نوتاتنا الموسيقية .

= النهرين فى النهر (أو الأنهار) التى تروى أراضيها ؛ فهناك من يشاء أن يكون هذان النهران هما دجلة والفرات ، وآخرون يزعمون أنهما الجانج والهندوس ، ويظن الأثيوبيون أنهما النيل والنيجر .

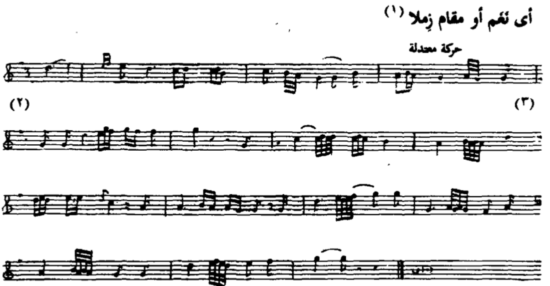
(١) يلفظ الأثيوبيون ، بصفة عامة ، وعلى نحو غالب ، حرف الباء b مثلما نلفظ نحن حرف الفاء الثقيلة v ، وهو مايحدث مع كلمة باديفا badiva ، والتى نكتبها نحن طبقا لنطقها ، إذ حولنا حرف الباء الموجودة فى الأثيوبية إلى فاء ثقيلة ؛ أما حرف الباء فيلفظ دوما على ألسنة الأثيوبيين بخفة بالغة ، وبالطريقة نفسها التى لاحظنا أن صديقنا الدنقلى يلفظها بها .

(٢) لو كان الأستاذ كيرشر يعرف أنه يوجد فى البيت الأول من هذا الدور أو المقطع الشعرى كلمة زائدة ، وأنه توجد عند نهاية البيت الثانى كلمة تزيد بمقدار مقطع صوتى عن الكلمة التى أحلها محلها ، لكان دون شك قد أسس قواعد أخرى غير تلك التى قدمها ، حتى يشكل إيقاعا ولحنا لهذا الدور ؛ ولو كان كيرشر كذلك قد عرف الموسيقى الأثيوبية لما كان قد قدم قط ، هذا الدور ، باعتباره منتميا إلى المقام الثالث .



أرارى زملا

أى نغم أو مقام زملا (١)



وهناك بالتأكيد اختلاف كبير للغاية بين هذا النطق ، وبين النطق الناتج عن الكتابة على النحو الاملائى للكلمات ، الذى كتبها عليه كيرشر ، لحد لا نستطيع معه أن ننسبه إلى اختلاف اللهجات التى يمكن لهذه الكلمات أن تقدم فيها . أما بخصوص الغناء (أو اللحن) ، فليس هناك ظل من تشابه بين هذا الغناء ، وبين ما قدمه عليه كيرشر ، فالميلودى عند كيرشر أوربى خالص ، ويتعارض هشكل تام ، وبفعل بساطته المتناهية ، مع الميلودى عند الشرقيين ، وبشكل خاص ، مع غناء الأحباش الذى دونا نوتته هنا ، فالميلودى الحبشى مفرط فى الزخارف والتكلف ، وهذا ما يفصح بوضوح لا ريبة فيه عن الاختلاف البادى فى اللحن الذى يقدمه كيرشر ،

---

(١) ونضيف هنا اسم المقام الذى شكلت عليه هذه الأغنية ؛ وهناك ما يشهد بأنه كان مجهولا ممن قام بنقل هذا الدور إلى كيرشر ، مادام هذا الأخير لم يعرفنا به مطلقا .

(٢) ونكتبه على هذا النحو الإملائى حتى نوضح أن علينا أن نلفظ الجيم غير معطشة (فهو فى النص الفرنسى قد أضاف حرف u بعد حرف g لهذا الغرض ، ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش — المترجم) .

(٣) الحرف s فى كلمة فيسون ينبغى أن يلفظ سينا (ذلك أن الـ s التى تقع بين حرفين متحركين فى الفرنسية تلفظ ذالا ، ومن هنا كذلك جاء هذا الهامش — المترجم) .

فليس هناك ما يرجح أن يكون هذا اللحن المخصص لطقوس العبادة ، غير معروف على نحو تام ، من جانب قسس يؤدونه كل يوم ، وأقل من ذلك ترجيحا ، أن يكون الأثيوبيون قد أحدثوا مثل هذه التغييرات الكبيرة فى غنائهم الدينى ، وهو أمر لا يحدث عند كل الشعوب ، قاطبة إلا فى القليل النادر ، لاسيما إذا كانوا على اقتناع تام ، كما هو الحال عند الأحباش ، بأن غناءهم ، إنما هو وحى من الروح القدس لواحد من القديسين ، يجلونه أكثر من سواه .

المبحث الخامس

حول أداء الأغنيات الدينية عند الأحباش بصوت القساوسة الأثيوبيين الذين عرفناهم ، وحول هذا الأداء كما يتم فى الكنائس الحبشية

عندما يأخذ المرء فى اعتباره الأسلوب الحاذق الذى تكون على أساسه الغناء ، فى الدور أو المقطع الشعرى السابق ، فقد يسوّل له هذا أن يعتقد بأن من الضرورى أن يكون هؤلاء الذين أدوه أمامنا ، من العازفين بالغى المهارة فى فن الموسيقى ، بل لعله قد يراوده الظن بأن طموحا يخامر هؤلاء كى يبدو كذلك ، لكننا نستطيع أن نؤكد بألا شىء أكثر من ذلك مجافاة للحقيقة ، فالقسس الأحباش الذين عرفناهم ، كانوا على درجة من سلامة الطوية والبساطة ، لحد لن يجد المرء لديهم معه أدنى حب للتباهى ، وأما صوتهم الخفيض والذى يوشك أن يكون واهنا من أثر الزهد والتقشف الدائمين ، اللذين يعيشون فيهما ، فقل أن يسمح لهم بأن يخالط غناءهم شىء من الادعاء أو الغرور ؛ أما ما يبدو هنا على أنه زخارف مصطنعة ، فليست سوى توازنات لا غنى عنها ، فيما يبدو ، لأصوات توشك أن تكون شبيهة بأصوات أطفال ، لم يستطيعوا الكلام بعد ، عندما تستبد بهم فرحة غامرة ، تؤدى بهم إلى حالة من الانتشاء البالغ ، حين نقدم إليهم أشياء يحبونها ؛ ليكن هذا أمرا خاصا بهؤلاء القسس الطيبين ، ولتكن هذه هى الطريقة المتبعة للغناء فى الحبشة ، وهو أمر لا نعتقده ، فمن المؤكد فى كل الأحوال أنهم لم يكونوا يتكئون قط على مخارج ألفاظهم ، وإنما كانوا ، إذا جاز القول ، يدعون أصواتهم تنزلق ، بطريقة طفولية بالغة السذاجة ، مع شىء من الخور .

ولم يكن ليلزمنا أقل من العادة التى تعودناها من استماعنا وأدائنا بأنفسنا لفن الموسيقى ، منذ أكثر من ثلاثين عاما ، كى نستطيع أن نتبين أنغاما على هذه الشاكلة ، وأن نميز أغنيات تقدم بمثل هذا العجز .

وعندما قلنا بإننا لا نظن أنه من عادة الأحباش أن يقدموا أغنياتهم الدينية بهذا القدر من الرقة والرخاوة والاهمال ، البادى فى الأغنيات التى سمعناها فى القاهرة ، فقد كان دافعنا لذلك هو أن كل الأمور تدعو إلى الاعتقاد بأن هذه الأغنيات تتخذ بالضرورة ، فى الحبشة ، طابعا رجوليا ، حازما وجادا للغاية ، بمعنى أن هذه الأغانى سوف تخنقها (لو أنها أديت بالشكل الذى سمعناها عليه) ضجة حشد هائل من الطبول ، لا يكفون عن قرعها عند باب الكنيسة ، بالاضافة إلى أصوات الرقصات الصخّابة التى يؤديها القساوسة و الشعب فى وقت معا ، فى داخل الكنيسة ، خلال حفلات وطقوس العبادة التى تشكل هذه الرقصات جزءا منها ؛ وتشتمل رقصات الأحباش الدينية هذه ، وهى شبيهة برقصات البرابرة التى تحدثنا عنها فى موضع سابق ، على قفزات صغيرة ، ودق بالأقدام ، وتصفيق بالأيدى ، تزامن قرعات الطبول والمزاهر التى تحدد لها إيقاعها[1] ؛ وبمعنى آخر كذلك فإن هذا كله لا بد له أن يصدح بقوة لا تدع حتى للأصوات الممتلئة رجولة ، والجهيرة للغاية ، الفرصة لأن تسمع بسهولة ، ما لم تكن هذه الأغنيات تؤدى بأكبر قدر من الهمة والحيوية .

وفى الوقت نفسه فحيث أن الضجة الشديدة ، عندما نشاء أن نحكم على ميلودى الغناء ، هى دوما أكثر ضررا من الخور البالغ فى أصوات أولئك الذين يؤدونه ، فلو أنه أتيح لنا أن نختار بين هذين الأسلوبين فى الأداء ، لتقدير الميلودى عند الأحباش ، لوقع اختيارنا بالتأكيد على الأسلوب الأخير (أى الأداء الواهن بعيدا عن الضجة) والذى يبدو لنا أقل سوءة وأكثر وثوقا ، ذلك أن أداء صوتيا عنيفا لدرجة تزيد عن الحد المقبول ، عادة ما يجعل النغمات خاطئة ، ويحدث أثرا غير مستحب ، ولذلك فإننا لانظننا نقف على أسس غير واثقة ، عندما نتحدث عن موسيقى الأثيوبيين ، وكأننا قد ذهبنا إلى بلادهم .

---

(١) المزاهر (أى الجلاجل) ، نوع من الأجراس ، لا يزال استخدامها فى الحبشة مقصورا على القسس ، كما كان هو الحال عند كل الشعوب القديمة . ولقد تحدث كثيرون من قبلنا ، بشكل طيب ، عن هذه الرقصات ، وإن لم يكن هناك من تحدث قط عن طبيعتها ، وكيف كانت تؤدى .

المبحث السادس

عن كتب الأغانى ، وعن السلم الموسيقى وعن الاشارات الموسيقية المستخدمة عند الأثيوبيين

لاشك أننا لم نكن لنجد ، ربما فى الحبشة نفسها ، مصادر أوسع من تلك التى وضعت تحت إمرتنا ، مجاملة ، من قبل القسس الأحباش ، كى نتزود بمعلومات كنا راغبين فى معرفتها ، حول الموسيقى الأثيوبية ؛ فقد كانت معهم كتب غناء ، دون اللحن فيها بحروف من الأبجدية الأمهرية ، بشكل يقارب ماكانت عليه موسيقى الأغريق فى العصور الأخيرة ، أى منذ نحو أربعة قرون سابقة على العصر المسيحى ، ولقد أبدى هؤلاء القسس كل الحماسة وكل شغف ممكن ، لإطلاعنا عليها ولإفهامنا إياها بل لقد تهيئوا لتعليمنا اللغة الأثيوبية ، وكتبوا لنا لهذا الغرض ، الأبجدية الأمهرية ، وعلمونا بعض قواعد الاعراب والنحو ، وبعض التصريفات ، لكن قصر الوقت المتاح لمثل هذه الدراسة ، يضاف إليه الفضول الشديد من جانبنا لمعرفة موسيقاهم ، لم يكونا ليسمحا لنا بأن ننشغل بقواعد اللغة الأمهرية ، ولعلنا فى ذلك ، فيما يبدو ، كنا نحس إحساسا خفيا مسبقا ، أننا سنجد أنفسنا ، عما قريب ، مرغمين على هجر أبحاثنا من قبل أن نتمها .

ولهذا فقد جاهدناهم كى يفسروا لنا استخدامات الاشارات الموسيقية هذه وخاصياتها ، ولم يكن هؤلاء ، لسوء حظنا ،بقادرين على أن يفعلوا ذلك فى شكل مصطلحات معروفة لنا ، وهكذا غابت عنا أشياء كثيرة لم نستطع أن نتبينها .

ومع ذلك فإن ما أدركناه منهم ، وبوضوح شديد ، فهو أن سلمهم الموسيقى يتكون من أنواع مختلفة من الفاصلات ، بعضها أكبر وبعضها أصغر ، وأنه يشتمل على بضع وعشرين فاصلة ، وإن كنا لم نستطع الالمام بمعانى التعريفات التى قدموها لنا عن طبيعة هذه الفاصلات ، ولقد أفهمونا بالمثل أن لديهم عددا كبيرا من الاشارات الموسيقية المختلفة ، شأنها شأن إشارات الموسيقى اليونانية الحديثة ، تحدد ليس فقط الرنات أو درجات السلم الموسيقى ، وإنما كذلك الفواصل المحصورة بين هذه

الدرجات ، فهذه الاشارات مثلا تحدد نصف تون ، وهذه الأخرى تحدد تونا كاملا ، وهذه الثالثة تشير إلى فاصلة ثلاثية بفعل درجات منفصلة(*) ، أو إلى تلك التى ينبغى لنغماتها أن تتتابع أكثر أو أقل ، بالمثل ، مع قدر أكبر أو أقل من الإبطاء أو الإسراع ، عقب الأخريات ، بحيث توجد إشارات موسيقية خاصة ، بكل واحدة من هذه الفواصل المتنوعة ، ولكل واحدة من هذه الطرق المختلفة ، لعبور هذه الفواصل نفسها ، فى مصاحبتها للصوت البشرى ، وهناك كذلك إشارات للزخارف المختلفة التى يمكن استخدامها فى هذه الحالة أو تلك ، ولكم كنا سنشعر بالرضا لو أمكننا أن نحدس بالمثل ما كانوا سيقولونه لنا حتى نلم بتطبيقات كل هذه الأشياء ، لكن ، لا أحاديثهم ، ولا حتى الأمثلة التى كانوا يسوقونها لنا فى شكل غناء ، كل ذلك لم يلق الضوء الكاشف كلية على هذه النقطة ، وحين كنا نطلب إليهم مثالا يغنى عن تأثير إشارة ما أو تطبيق لها ، فإنهم لم يكونوا يقتصرون قط على تقديم نغمة محددة وإنما كانوا يقدمون جملة لحنية وغنائية كاملة ، ولم يكن الأمر ليتم على نحو مخالف مادامت كل إشارة تحدد فاصلة كاملة ، ومادامت كل فاصلة تشتمل ولابد على الفاصلتين الطرفيتين (أى : الصاعدة والهابطة) اللتين تتمانها ، وفى الوقت نفسه فلو كان هؤلاء قد التزموا بالبقاء فى داخل حدود هذه الفاصلة ، لأمكننا أن نفهم شيئا ما ، ولكن ، فسواء لأن ليس من عادة الأثيوبيين ، شأن كل الشرقيين ، أن يغنوا النغمة البسيطة أو الغناء البسيط لأنهم على الدوام شأن كل الشرقيين كذلك ، يضللون آذاننا بفعل حواشيهم ، أو لأنهم كذلك وكما تبينا الأمر فى بعض الأحيان ، قد قدموا لنا كمثال ، شطرا غنائيا معروفا ، توجد بينه النغمة التى نبغى نحن أن نعرف خاصيتها ، فقد كانوا يتركوننا على الدوام فى الحالة نفسها من عدم اليقين ، فلم نكن نستطيع اختيار هذه النغمة من بين نغمات أخرى ، تدخل فى تكوين هذا السطر من الغناء نفسه .

اقتضى الأمر منا إذن أن نجرب عاملا آخر ، فأخذنا ندون أغنيات كثيرة بأكملها ، على كل واحد من المقامات الموسيقية الثلاثة : الجيز ، الايزيل ، الأرارى ، مع الاشارات الخاصة بكل واحد منها ، ذلك أن ما يشكل واحدة من أكبر العقبات

(*) الدرجة المنفصلة ، فاصل من عدة درجات يقع بين علامتين . (المترجم) .

التى تتجسد لدى معرفة هذه الاشارات ، هو أن لكل مقام إشاراته الخاصة به ، وأن إشارة ما قد تشير فى مقام إلى شىء ، وفى مقام آخر إلى شىء آخر ، لذلك فقد ترجمنا إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، الأغنيات المدونة بالاشارات الأثيوبية ، فى كل واحد من المقامات الثلاثة التى سبقت الاشارة إليها ، وقد لاحظنا الإشارات التى تتفق أكثر من غيرها عادة مع مثل هذه الاشارات الأوربية ، ثم نقلنا ملاحظاتنا إلى القسس الأحباش ، حتى يستوثقوا لنا من صحة المقابلات التى قمنا بها ، وإليكم النتيجة التى حصلنا عليها ، وإن كنا لا نتجاسر على النظر إليها باعتبارها معصومة من الخطأ ؛ ومن جهة أخرى ، فإننا لا نقدمها هنا إلا كأثر يستطيع آخرون أن يفيدوا منه :

اشارات أو نوتات الموسيقى الأثيوبية

	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية		الإيضاح
١	ሄ . . .	هيه	hé	: نصف تون صاعد
٢	·ስ	سِهْ	se	: نصف تون هابط (نازل) .
٣	ካ	كا و كياكا	ka on kiaka	: تون صاعد مع الانتقال إلى فاصلة أخرى بدون توقف .
٤	ቌ	أويه	oué	: تون صاعد قصير أو مقتضب .
٥	ገ	جهْ	gue	: تون صاعد مستقيم أو مستمر .
٦	ዋ	وا	oua	: تون صاعد مع التوقيع على النغمة الثانية
٧	ዋካ . . .	واكا	ouaka	: تون صاعد مع التوقيع على النغمة الأولى ومع اتكاءة خفيفة على النغمة الثانية .
٨	ሖ . . .	هُو	ho	: تون صاعد مع الانتقال سريعا من النغمة الأولى إلى النغمة الثانية حيث تتم وقفة قصيرة .

	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية		الإيضاح
٩	በ . . .	بيه	bé	: معناها أنه ينبغى الصعود والنزول على التعاقب فى شكل إيقاع ؛ وهو إيقاع استراحة .
١٠	ኑ	نو	nou	: نغم أو مقام صاعد .
١١	ጸ፡	ثزه	thze	: نغم أو مقام نازل .
١٢	ዕኒ . . .	آنه	ane	: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .
١٣	ቱ	تو	tou	: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع التوقيع على النغمة الثانية .
١٤	ደ	ده	de	: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعد مع المرور سريعا على النغمة الثانية .
١٥	ቀ	خكه	khke	: فاصلة ثلاثية صاعدة على هيئة فاصلة واحدة مع رنة صغيرة محمولة على النغمة الأخيرة .
١٦	ና	نا	na	: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع وقفة خفيفة على النغمة الثالثة .
١٧	ዘኪ . .	زيا	zéa	: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .
١٨	ዋ	وَا	oua	: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة ثم نازلة على درجات متصلة أو مرافقة .
١٩	ው . . .	وِهْ	oue	: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات مرافقة أو متصلة .
٢٠	ያ	يا	ya	: فاصلة ثلاثية صغرى تؤدى فى فاصلة واحدة .
٢١		نافه	nafe	: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة .

	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية		الإيضاح
٢٢	...ኤለ	آلِهْ	ale	: فاصلة ثلاثية صغرى نازلة على درجات منفصلة .
٢٣	..ዖፍ	أُف	of	: فاصلة ثلاثية صغرى دياتونية نازلة مع إيقاع توقف .
٢٤	...ሃነ	هانه	hane	: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مقترنة أو مستمرة أو دياتونية .
٢٥	....ዱ	دو	dou	: فاصلة ثلاثية نازلة فى شكل فاصلة واحدة .
٢٦	....እ	إه	e	: رباعية دياتونية صاعدة .
٢٧	....ዩ	يِهْ	ye	: رباعية صاعدة فى شكل فاصلة واحدة .
٢٨	...ዉ	وُو	ouo	: رباعية صاعدة على درجات منفصلة أو فى شكل فاصلة واحدة .
٢٩	:...ኣ	آ	a	: رباعية صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مستمرة .
٣٠	ᐟ ou و	« أو »		: رباعية دياتونية نازلة مع التوقف درجة واحدة على النغمة الأخيرة .
٣١	... ዲ	دى	di	: رباعية دياتونية نازلة مع استطالتها واتخاذها وقع النغمة الأولى .
٣٢	... ሤ	سِهْ	se	: رباعية دياتونية هابطة على أن يكون إيقاع تعاقب النغمات سريعا .

	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية		الإيضاح
٣٣	በ....	بو	bo	: رباعية نازلة على درجات منفصلة مع استراحة خفيفة .
٣٤	ዘሕ..	زاهه	zahe	: رباعية صاعدة على درجات منفصلة أو فى شكل فاصلة واحدة مع الثبات على ايقاع النغمة الأخيرة .
٣٥	ዜዘ..	زيزه	zéze	: خماسية صاعدة على درجات منفصلة أو فى شكل فاصلة واحدة .
٣٦	ሢ...	سى	si	: خماسية نازلة على النمط الدياتونى مع راحة خفيفة (توقف) على النغمة الأخيرة .
٣٧	ረ....	ره	re	: النغم الختامى مع أو بدون إطالة .
٣٨	ረሰ...	ريزه – ره	rese-re	: إيقاع أو نغم توقف أو استراحة مع الاطالة .
٣٩	ረ	ره	re	(بدون ايضاح) .
٤٠	ረ ሰ.	ريزه	rese	: ايقاع أو نغم ختامى مع الصعود
٤١	ዖፈ..	أف	of	: ايقاع توقف أو استراحة نزولا من الفاصلة الثلاثية .
٤٢	ፈ....	فِهْ	fe	: ايقاع توقف أو استراحة صعودا من الفاصلة الثلاثية .
٤٣	ቤ...	بيه	bé	: نغم ثابت أو مستقر وموقع ، أو استراحة عابرة .
٤٤	ቀ....	كِهْ	ke	: اطالة فى إيقاع الاستراحة أو التوقف مع الصعود .
٤٥	—...	أجوفر	agover	: نغم ثابت وموقع .
٤٦	θ....	تزه أجوفر	tze agover	نغم ثابت ومستطيل .

	الاشارة الأثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية		الإيضاح
٤٧	....ቍ	خْكَدُوُو	khkoou	: نغم توقف أو تهدئة عند النزول فجأة من الرباعية .
٤٨	....ጚ	أجوفر ره	agover re	نغم ثابت يمهد لإيقاع التوقف الختامى مع الهبوط بنغمة إطللة حتى الثمانية الغليظة أو الخفيضة .
٤٩	....θ	تزه	tze	: نغمة مستطيلة لها وقع فى بعض الأحيان
٥٠	....ჯ	يا	ya	: نغمة سريعة .
٥١	...ጠ	ثتو	thto	: نغمة ثابتة .
٥٢		هو	ho	: نغمة مكررة ومستطيلة .
٥٣	....{	أركْرْكْ	arakrek	: نعمة موقعة .
٥٤	....•	هياز	hiaz	: نغمة مكررة .

تلكم هى الإشارات أو النوتات الموسيقية[1] الرئيسية المعروفة عند الأحباش ، فإذا كانت هناك إشارات أو نوتات موسيقية أخرى ، فإنها لم تحصل بعد على إقرار أو مصادقة الاستعمال ، لأننا لم نجدها قط مستخدمة فى المقامات الموسيقية الأثيوبية الثلاثة ، التى ابتكرها القديس يارد ، وذلك حتى تتطابق مع تقليد الأثيوبيين فى الموسيقى ، وهو التقليد الذى أوحى به الروح القدسى إلى هذا القديس .

وسيكون بمقدورنا أن نحكم على خاصية كل من هذه الإشارات ؛ عن طريق ماتم من تطبيقها فى هذه المقامات الثلاثة ، تلك التى سنقوم بالتعريف بالميلودى الخاص بكل واحد منها .

---

(١) هناك اشارات كثيرة ولدت فينا نوعا من الشك إزاءها ، سواء بسبب من تعود استخداماتها ، أو لأن بعضا منها لم يكن قد تشكل على نحو كامل أو تام ، وقد أوردنا هذه الإشارات دون أن نتمكن من شرحها .

المبحث السابع

عن المقامات الرئيسية الثلاثة فى الموسيقى الدينية عند الأثيوبيين ؛ الأغنيات مدونة بالاشارات الأثيوبية ومترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، فى كل واحد من هذه المقامات

حيث أن ميلوديات المقامات الرئيسية عند الأثيوبيين ، طبقا لمعتقداتهم ، قد جاءت فى شكل معجزة أوحى بها إلى القديس يارد ،فإنها على وجه الترجيح ، لاتخضع فى تكوينها لقواعد يمكن تفسيرها على غرار ذلك الميلودى الذى يتولد عن طريق الفن ، ولهذا السبب ، فإن القسس الاحباش لم يسعوا قط — فيما بدا لنا — إلى التعرف على تكويناتها ، وكل ما أمكنهم أن يقولوه لنا — فى هذا الصدد — وما برهنت التجربة عليه ، هو أن ميلودى الأغنيات المخصصة لأيام الأعياد الكبرى قد جاء فى مقام بالغ العلو (الجهارة) ، شديد الضجة ، أما ميلودى الأغانى المدخرة للأعياد من الدرجة الثانية ، أى تلك التى تنتمى إلى المقام الثانى ، فهى من طبقة أكثر اعتدالا وأقل ضجيجا ، وفى النهاية فقد جاء ميلودى أيام الراحة أكثر بساطة ، ومن مقام أكثر خفوتا عن الآخرين .

وقد اعتاد الأحباش أن يضعوا لكل أغنية نوته موسيقية (يلحنونها) فى كل واحد من المقامات الثلاثة فى الوقت نفسه ، وقد نتعرض نحن لارتكاب بعض الأخطاء إذا ما ابتعدنا عن عادتهم تلك فى اختيار الإشارات أو النوتات الموسيقية ، فحيث أن الاشارات الموسيقية المستخدمة بصفة خاصة فى أيام الأعياد ،هى الوحيدة التى قد دونوها فى كتبهم باللون الأحمر ، وحيث أن بعضا من بين الإشارات الأخرى المعروفة باللون الأسود ، يمكنه أن ينطبق فى كل واحد من المقامات الثلاثة ، كما أن من بينها مالا يمكن تطبيقه إلا على المقامين الأخيرين وحدهما ، ومنها فى النهاية مالا يمكن استخدامه إلا فى واحد منهما فقط ، فقد كان من اليسير أن تتشابه هذه الاشارات علينا ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن ننسخ هذه الأغنيات على النحو الذى دونت به فى كتبهم ، وبدقة تامة ، وأن نذكر قرين كل إشارة اللون الذى يميزها ، واسمها ، وكذلك الملاحظات التى قدمها لنا عنها ، هؤلاء القسس الأحباش .

جيز زيليما

نغم أو مقام الجيز ـــ أو مقام

أيام الراحة

ዐወኡሰኡ ክ ጽዕዮ. ንዩፍ ር ያለ

አዩኑ · በረከት ፡ ወአዩኑ ፡ ዓገር . ዚዩስበሐ

زنهاج رنجر وآی نو برکاتی آی نو

ወለ

ዐወኡኡጽዩ ዮሰ ;ሪ ር ፀወኡለ ጸጹ ንቲቱ

አዩኑ ቃል ፡ ወአዩኑ ፡ ግናዩ ፡ አዩኑ ፡ አኮቲት ፡ ወአዩኑ

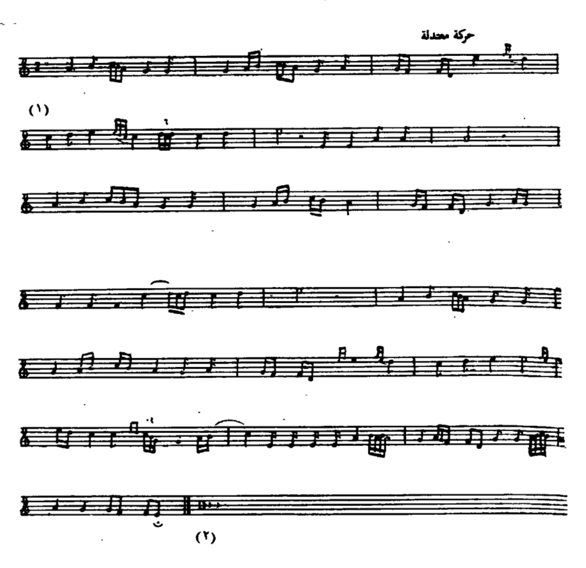
وآی نو اکوتیتی آی نو جنای وآی نو آی فوخکار

ዩ ስ ዐ; በ

አም ፡ ዘንበሎ ፡ ለዕለ . ዘዩትፊተት · ገበንቱ ፡

زنصر زنغيتت ؟ فلا زانبلو سيم

مقام جيز أو مقام (أو لحن) أيام الراحة
(السلم الموسيقى والغناء)



(١) نقلنا الكلمات ، فى شكلها الاملائى الذى جاءت عليه هنا طبقا للنص الفرنسى ، (وبالتالى فى شكلها العربى) على النحو الذى كانت تلفظ عليه فى الغناء .

(٢) لعل القسس الأحباش قد نسوا كتابة هذه الكلمة فى النص الأثيوبى الذى قدموه لنا عن كلمات هذه الأغنية ، والذى أوردناه فى صفحة سابقة ؛ ولكنهم قد أضافوها عند غنائهم على نحو ما نراه هنا . وهذه ملاحظة قد فاتتنا عندما كنا فى مصر ، فالعجلة التى كنا عليها عندئذ كى نضاعف من بحوثنا ومن ملاحظاتنا بغية . إتمامها (قبل رحيلنا) ، قد ساهمت ، بدون شك ، فى هذا النسيان .

« آى نو بركاتى واى نوتيجرى
زى تسيباحى
آى نو كالى واى نو جيناى
وآى نو سيمى
آى نو أكروتى
زانى بلو لئلا زيتفيتت
زنتو إيفستا »

إيزيل زلما

أى نغم أو مقام إيزيل
لأيام الصيام ، وأثناء الصوم الكبير ، ولوقفات (ليلة) الأعياد ، وللحفلات الجنائزية

ቀዱስ እግዚአብሔር ቅዱስ ፡ ኃያል ፡ ቅዱስ ፡ ሕያው ፡ ዘኢይመውት ፡
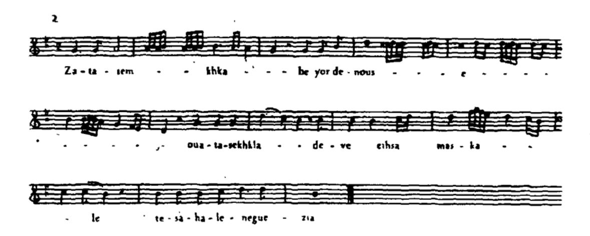
· ዘተወልደ ፡ እሟሬየም ፡ እምቅድስቱ ፡ ድንግል ፡ ተሣሃለነ ፡ እግዚእ

ዘተጠምቀ በዮርዳኖስ : ወተሰቅለ . ዲበ : ዕፀ . መስቀል : ተሣሃለነ : እግዚእ

لحن أو مقام إيزيل

لأيام الصيام ،وأثناء الصوم الكبير ، ولوقفات (ليلة)

الأعياد ، وللحفلات الجنائزية



نص الغناء أو الأنشاد :

خقدوس جزيا فير

خقدوس حا ياله

حقدوس هياو زالى زيّه ماوته

زاتا ولدائمى ريامى

أمكد دستى دينجيلى

تيساها لينى إيجيزيا

زاتاتم خقابى يور دينوسى

واتا سخقلا ديفى إطا ماكالى

تيساهالى نيجيريا
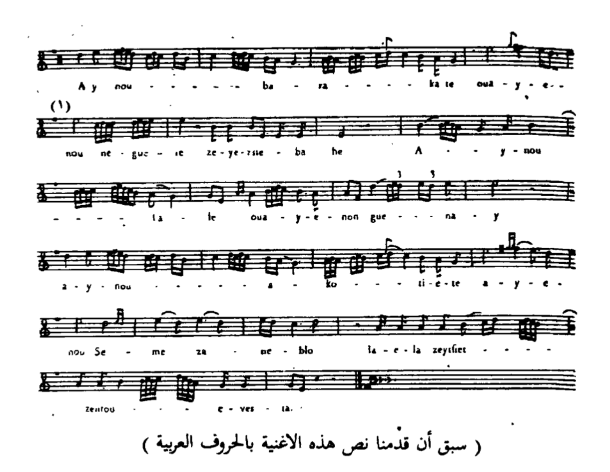
(ويغنى هذا النشيد أيضا فى المقام أرارى وعندئذ تبدأ فى رباعية زائدة عن المقام السابق ، على هذا النحو)



أرارى زِملا

أى مقام الأرارى أى نغم أو لحن الأعياد الكبرى

(السلم الموسيقى والغناء)



(سبق أن قدمنا نص هذه الاغنية بالحروف العربية)

---

(١) هذا الدور أو المقطع الشعرى يغنى مرتين ؛ ومع ذلك فبدءا من كلمة زاتا والدا ، فإن ما هو مكتوب فى السطر التالى ، على النحو الذى نراه عليه ، يحل محل ما دوناه نحن تحت موسيقى هذا الدور مباشرة .

الفصل الخامس

موسيقى الأقباط

إذا كان قد بقي في مصر ، جدلا ، بعض أثر من الموسيقى القديمة لهذا البلد ، تلك التى امتدح لنا أفلاطون كمالها ونضجها التامين ، الباعثين على الاعجاب الشديد ، فلا بد لنا أن نبحث عن مثل هذا الأثر فى غناء الأقباط ،مادام هذا النفر من المصريين هم أهل هذه البلاد (الأصليين) ؛ ومع ذلك فبرغم أنه يناط بهم وحدهم أن ينقلوا إلينا نظاما ثمينا لهذا الحد ، عن حكمة أجدادهم ، فإنهم قد أهملوا هذه المزية ، كما قد أهملوا كل مميزاتهم وحقوقهم الأخرى ؛ فحيث قد اعتاد هؤلاء ، منذ قرون طويلة ، على أن يدعوا أنفسهم يعاملون كأجانب فى بلدهم ، وعلى أن يروا مصر وهى تحكم بموجب قوانين تخالف قوانيهم هم (!) فقد بات هؤلاء(*) غير مبالين تجاه كل ما من شأنه أن يشرف وطنهم ، فالشراهة والبخل اللذان يحركان الآن ، وحدهما ، كل أعمالهم وسلوكهم ، قد نأيابهم كثيرا من محبة العلوم والفنون ، لدرجة لا يستشعرون معها ، فى أنفسهم ، بأقل رغبة فى أن يبرزوا فيها ؛ ولهذا السبب نجدهم ، من بين كل سكان مصر ، مع استثناءات نادرة ، هم أكثر الناس جهالة ، وأشدهم سذاجة .

لذلك كله ، فليس هناك شيء له بعض قيمة يمكننا أن نقوله عن موسيقاهم ، ولهذا السبب كذلك ، فإننا بدلا من أن نبدأ بهذه الموسيقى عند عرضنا للحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر بين الأفريقيين (!) فقد رأيناها غير جديرة بأن تشغل إلا هذه المكانة الأخيرة ، وأن تأتى فى ذيل القائمة .

(*) من نافلة القول أن نذكر أننا ننقل هنا بأمانة ما يقوله المؤلف بنصه وروحه ، ومع ذلك فلا يفوتنا أن نسجل عليه ما يقع فيه من تناقض يتضح بجلاء حتى فى منهاج عرضه لمادته هو ، ومثال ذلك ، الموضع الذى وضع فيه الموسيقى القبطية فى دراسته ، بالاضافة إلى ما سبق أن قرره من أن تلاوة القرآن الكريم إنما هى أثر من آثار الإنشاد الخطابى الذى كان يمارس فى مصر القديمة ، ثم يتحدث المؤلف دون مراجعة منه لنفسه عن أهل أصليين للبلاد وأهل غير أصليين (!!) (المترجم) .

ولو أن أغنيات الأقباط كانت مقبولة أو مناسبة بقدر ماهى رتيبة تبعث على الضيق ، لكان لنا أن نقارنها بالأناشيد التى كان يرتلها الكهان القدامى على الحركات السبع ، على شرف أوزيريس ، وعلى غرار هؤلاء الكهان ، فإن الأقباط كذلك لا يحتاجون إلا حركة واحدة ليستمر غناؤهم (عليها) لمدة ربع الساعة ، وليس من النادر أن نجدهم يطيلون لمدة تزيد على ثلث الساعة فى ترنمهم بكلمة واحدة هى هلليلويا .

وإذ تؤدى كل الترانيم الدينية على هذا النحو ، فلنا أن نتصور وبسهولة ، لماذا يأتى قداسهم على هذا النحو المفرط فى طوله ، ولهذا السبب فسيكون فى الحقيقة عذابا نكالا لهم أن يضطروا لحضوره ، وبصفة خاصة حين لا يؤذن له بالجلوس ، ولا حتى بأن يجثوا على ركبتيهم ولا بأن يبقوا على أية صورة سوى واقفين ، فى كنائسهم ، مالم يحرص هؤلاء على أن يتزودوا بدعامة (عصا) طويلة تسمى بالعربية : عُكاز[1] ،

---

(١) يسمى الصليب المزدوج الذى يحمله بطريك الأقباط كذلك : عُكَّازِ مجْوزْ ، ألا يمكن أن تكون هذه الكلمة العربية هى الأصل الذى جاء منه اسم إيكاس échasse الذى نطلقه على العصى الطويلة ، التى يوجد عند نحو منتصفها نوع من الركاب توضع فيه القدم ، والتى يستخدمها عادة سكان برارى بوردو ؟ لقد بدا لنا الأمر مرجحا لحد كبير إذ أننا قد تعرفنا فى اللغة العربية على عدد هائل من الكلمات ذات شبه كبير ، من حيث مبناها ومعناها ، مع كلمات من لغتنا ، ولعل هذه الكلمات قد أخذت عن المؤرخين الأول للحروب الصليبية مثال ذلك اسم نقير naqaires ، الذى أطلق على الطبول فى فرنسا فى نحو القرن الرابع عشر ، فهذا الاسم يأتى بوضوح من كلمة نقارية ، التى تدل فى العربية دوما على الآلة الموسيقية نفسها ، ولعل هذا هو السبب فى أننا نجد فرواسار Froissart يطلق اسم نقير على الطبول فى الكتاب الأول من تاريخه ، ص ١٧٠ حين يقول :

« وركب الملك حصانه ، وسار فى موكبه ، متجها نحو كاليه ، ودخل المدينة على أصوات الأبواق والدفوف والنقير » ؛ وحين يقول فى الكتاب الرابع من هذا التاريخ ، ص ٢٥٧ ، وهو يتحدث عن إبحار دوق بورجونى ، وجنفوا فى حملة على بلاد البربر : كان أمرا جميلا يبعث على السرور أن نسمع هذه الأبواق وهذه المزامير تصدح وتئز ، ... وآلات أخرى تحدث ضجيجها مثل البراميل ... والنقير ... وكانت أصوات البشر تختلط بصخب هذا الأنغام لبين صداها بعرض البحر [جاء هذا النص فى اللغة الفرنسية القديمة] .

يضعونه تحت إبطهم كى يتكئوا ويتساندوا طيلة هذا الوقت ، أما نحن ، وقد حضرنا لمرات عديدة قداساتهم ، واضطررنا ، لعدم وجود عكاز معنا كى نتكىء عليه ، لأن نستند بظهورنا إلى الحائط ، فلم نكن نخرج من هذه القداسات إلا وقد تخدرت سيقاننا من التعب ، وإلا وقد أترعت نفوسنا ملالة وضجرا .

وفى الوقت نفسه ، فإننا لا نعتقد أن ذلك قد أثر فى الرأى الذى كوناه عن ترانيمهم ، ولا نعتقد كذلك أن من الظلم من جانبنا أن نقرر بألا شىء أكثر خلوا من المعنى وأكثر بعثا على السقم والضجر ، من الميلودى الذى تتألف عليه هذه التراتيل ، وفضلا عن ذلك فإننا لم نتوقف عند الانطباع الأول الذى تلقيناه عنها ، ذلك أننا حين أدركنا أننا لم نحرز نجاحا فى فهم بعض أمور فى هذا الميلودى البدائى والوحشى والباعث على النعاس ، وحيث ظننا أن أمورا كهذى لم تأت إلا بسبب من تشتت انتباهنا ، نتيجة للوضع المؤلم والشاق الذى نجد أنفسنا فيه عند سماعه داخل الكنيسة ، فقد واتتنا الحمية والشجاعة ، لحد استدعينا معه واحدا من أمهر المرتلين الأقباط ، حتى نرى ما إن كنا نستطيع فى النهاية أن نميز بعض شىء من وراء هذه التنغيمات العاجزة والفقيرة والباروكية (أى المليئة بالزخارف) فى هذه الترانيم ، لكن هذه التجربة لم تفعل سوى أن جاءت تطابق وتدعم حكمنا الأول ، وبمعنى آخر ، فإن الطريقة الكئيبة العبوس والفاترة ، التى غنى بها صديقنا القبطى ، قد دعمت رأينا هذا أكثر من ذى قبل .
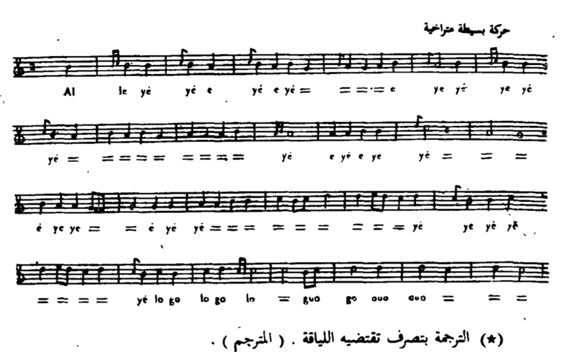
فبعد أن استمعنا إلى الترتيلة الأولى ، وكانت من نوع هلليلويا استعدناه إياها حتى نتمكن من نسخها ، لكننا لم نستطع أن نحدد طبيعة الأثر الذى أحدثته فينا ، لقد كان غناء المصريين(*) يمزق آذاننا ، فجاء هذا (الغناء القبطى) أسوأ بكثير ، لقد

= ولم يعرف لابورد laborde فى مؤلفه دراسة حول الموسيقى . هذه الآلة ، وربما لا يوجد فى أوربا اليوم شخص واحد يعرف ما تعنيه ، ولابد أننا بدورنا ، كنا سنجهلها بالمثل ، لو لم نكن قد غدونا ، ونحن فى مصر ، فى وضع يسمح لنا بأن نعقد مثل هذه المقابلة .

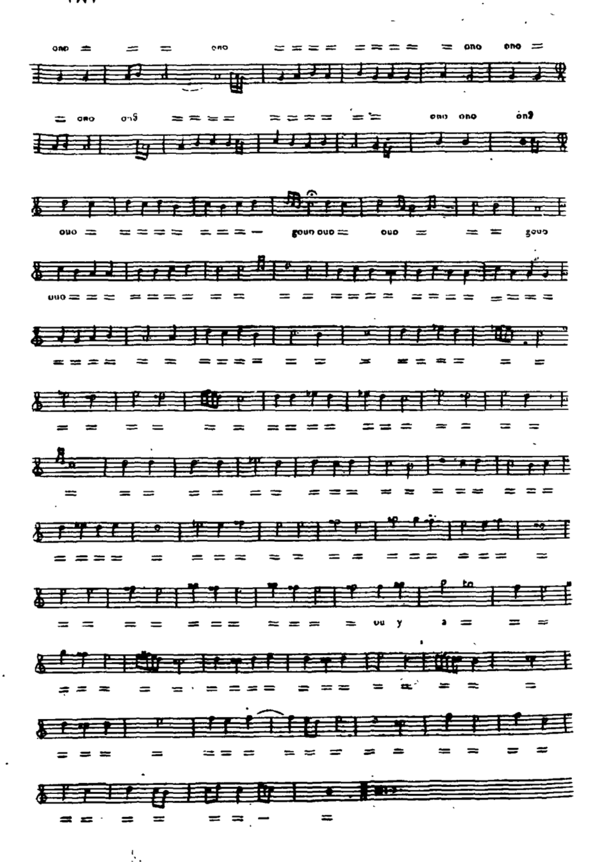
(*) يقصد الغناء العربى المصرى ، وهذا خلط آخر يقع فيه المؤلف مع نفسه ، انظر التعليق السابق فى هذا الصدد (المترجم) .

كان ينثر فى كل حواسنا نوعا من السقم(*) تمجه قلوبنا وترهقه أرواحنا لدرجة لا يمكن احتمالها ، ومع ذلك فقد كان علينا أن نمضى قدما حتى النهاية ، مادمنا قد بدأنا الأمر وأخذناه على عاتقنا ، وعندما انتهت هذه الأغنية الأولى ، سألنا القبطى ما إن لم يكن هناك ضرب آخر من الغناء يتم فى كنيسته ، وقد كنا نظن الأمور على هذا النحو (أى أنه ليس هناك ضرب آخر من الغناء يتم فى الكنيسة) فأجابنا بأن العكس هو الصحيح ، وأنه توجد عشر أنغام أو مقامات مختلفة ، وكان علينا أن نذعن لسماعه يغنى بكل هذه المقامات العشرة ، وسرعان ما أمسينا فى حالة لم نكن لنتبينها ، لقد تخدرت طبلة آذاننا ، ووهن إنتباهنا لحد لم نعد معه نستمع إليه إلا كما يستمع إنسان أخذ يغط فى نومه ، وربما لو كان القبطى قد انصرف دون أن يخبرنا لما كنا قد تنبهنا لانصرافه ، إذ كان السبات الذى ألقانا فيه غناؤه عميقا ، ويستطيع القارىء أن يستنتج أننا لم نجد ما يغرينا على أن نستعيده إياها حتى يسهل علينا نسخها ، ونحن نعترف بوازع من ضميرنا بأننا لم نفكر فى ذلك أصلا ، فلقد كان يستحيل علينا ، فضلا عن ذلك ، أن نأخذ عاتقنا أن نطلب ذلك إليه. وحتى يقدر القارىء لماذا خارت عزيمتنا فى هذا الصدد ، وكذلك النفور الذى بثته فينا تلك التراتيل القبطية ، فإننا نكتفى دون شك ــ بأن نقدم هنا الأغنية التى نسخناها .

هلليلويا ــ أغنية قبطية (ترتيل)



(*) الترجمة بتصرف تقتضيه اللياقة . (المترجم) .



الباب الثانى

عن موسيقى بعض الشعوب الآسيوية والأوربية

الفصل الأول

حول فن الموسيقى عند الفرس : الأغنيات الفارسية والتركية

يستحق الفرس بجدارة ، أن نضعهم على رأس القائمة حين نتناول بالحديث موسيقى شعوب آسيا ، وبرغم أن أبناء هذه الأمة يوجدون بأعداد كبيرة فى القاهرة ، فإنهم لا يقطنون قط ، فى هذه المدينة ، فى أحياء تقتصر عليهم ، ذلك أنهم مسلمون ، وهم ينتشرون فيها كأبناء البلد أنفسهم ، فى كل أرجائها ، وإن يكن طابعهم يميزهم على الدوام ، لحد يستطيع المرء معه أن يميزهم عن المصريين ؛ وهم يغنون بشكل مستساغ وبإحساس كاف ، فهم يمثلون بالنسبة لشعوب أفريقيا وآسيا ، ما يمثله الايطاليون بالنسبة لشعوب أوربا .

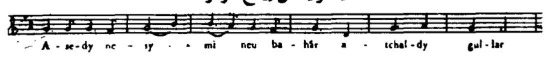
وقد تفوق الفرس ، فيما مضى ، على كل الشعوب الأخرى فى الشرق ، فى العلوم والفنون ، ولا تزال عبقريتهم تعوضهم ، اليوم ، عما فقدوه من هذه الناحية ، وحيث يمتلىء هؤلاء حيوية ، ويتوقدون عاطفة ، فإنهم يبزون الأتراك والعرب فى رهافة أرواحهم ، وانطلاق خيالهم ، وطلاوة لغتهم وفتنة أشعارهم ، ورقة أذواقهم فيما يتصل بفن الموسيقى ، ولما كانوا — هم — أساتذة للعرب فى هذا المجال ، فإن لديهم المبادىء نفسها التى نجدها لدى هؤلاء ، وإن كانت لهم فى هذا الصدد تطبيقات أكثر إمتاعا .

وكنا قد جمعنا الكثير من الأغنيات والألحان الراقصة التركية والفارسية ، كان بمقدورها أن تمنحنا فكرة طيبة للغاية عن عبقرية وذوق هذه الشعوب بخصوص الموسيقى ، ومع ذلك فلم يتبق معنا من كل ما جمعناه سوى أغنية تركية كاملة ، أما بقية الأغنيات ، وكذلك كل ما كنا قد جمعناه من ملاحظات حول موسيقى الهنود ، بالإضافة إلى اثنتى عشرة أغنية هندية ، مع مخطوطات نأسف عليها أسفا أشد وأكبر ، فقد بليت وتعفنت فى صندوق من صناديق أمتعتنا اخترقته المياه الآسنة فى قاع

السفينة [١] التى حملتنا ونحن عائدون من مصر إلى فرنسا ، ولا بد أن هذه المياه قد بقيت بهذا الصندوق لفترة طويلة ، فلقد كان طريق عودتنا شاقا ، واستغرق ما يزيد على أشهر ثلاثة .

وإليكم الأغنية التى أسعدنا الحظ بالاحتفاظ بها ، وبإمكانها أن تعطينا فكرة عن الميلودى البسيط والرقيق ، الذى لبقية الأغنيات التى فقدناها .

أغنية تركية من إيقاع الرجز[٢]



sou - bhe - dam A - tchsun bi - zem - dah gun - gle- -muz sâ - qy ma - dad son

(٣)

dja - me djam (3) hey hey hey hey hey hey hey hey hey.

أسدى نسيم نو بهار آجلدى كللر صبحدم

أجسن بزمده كوكلمز ساق مدد صون جام جم

وقد نقلنا الشكل الاملائى لكلمات هذا المقطع تبعا لنطق الأفندى الذى أملاها علينا ، وإن كنا لم نعرف بدرجة كافية النطق الصحيح للغة التركية ، حتى نتبين ما إن كانت الكلمات قد أمليت علينا طبقا للنطق الخالص لهذه الأغنية ، بل إن هناك ما يدعونا للارتياب فيها ما دام المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دى ساسى ،

---

(١) كان على ظهر هذه السفينة خيول كان بولها يغرق القاع ، وبرغم أن العاملين بالسفينة كانوا يحرصون ، بأكبر قدر من العناية ، على تصريف بول الخيل كل يوم ، فقد كان يتبقى منه قدر يكفى كى يغمر حقائبنا وصناديقنا .

(٢) يتألف هذا الإيقاع على هذا النحو :

-o- o, -o- o , -o- o, -o- o

فإذا كان الغناء مصحوبا بآلات إيقاع فإن هذا الايقاع هو الذى سينظم هؤلاء الذين فون على هذه الآلات .

وهو من ندين له بهذه الترجمة (الفرنسية) ، تبعا لهذا النص ، يكتب الكلمات على هذا النحو :

أسدى نسيمى نوبهار آتشيلدى جوللر صبحدم
أجون بيزمدة جنجلر ساقى مدد جام جم[1]
ومعناها (طبقا للنص أو الترجمة الفرنسية) :

أسدى ، لقد تفتحت ورود الصباح عند هبوب نسمات الربيع ، فلتتفتح قلوبنا كذلك فى داخلنا ، فانهض لنجدتنا وقدم لنا كأس جمشيد .

---

(١) جم هو اسم ملك الفرس .

الفصل الثانى

حول موسيقى السريان

بحثنا لمدة طويلة ، وبدون جدوى فى الاسكندرية ، ورشيد والقاهرة عن سوريين (سريان) يحترفون الموسيقى ، أو عن أى شخص يحوز بعض فكرة موضوعية حول مبادىء وقواعد الميلودى السيريانى ، أما الشخص الوحيد الذى توسمنا فيه أنه يحوز مثل هذه المعرفة المحدودة عن الغناء السريانى ، فكان قسا يعقوبيا ينتمى إلى هذه الأمة (السريان) ؛ وعن طريقه حصلنا على مانورده هنا .

لم يكتب السريان شيئا عن هذا الفن ، بل ليست لديهم قط كذلك كتب دونت فيها أغنياتهم ، وكل ما يعرفونه فى هذا الصدد قد تعلموه عن طريق الممارسة وحدها ؛ وهو الأمر الذى كان متبعا داخل الكنيسة الأصلية (لهذا المذهب) ، ولم يحدث أن بدأ السريان فى أماكن عدة فى تدوين نوته لأغنياتهم الدينية إلا فى القرن الرابع ، وإن لم يكونوا ، فيما يبدو قد اتبعوا قط هذه الوسيلة نفسها للحفاظ على أغنياتهم ونقلها (من جيل لآخر) .

ويوجد عند هؤلاء السريان ضربان من الغناء كما أن لديهم مذهبين ، أقام أركان أحدهما القديس إفريم[1]، وأسس الآخر تلميذ لأوتيخوس يسمى يعقوب ، وهم يطلقون على أغنيات (أو تراتيل) مذهب القديس أفريم إسم : مسخوهتو إفريمويتو ؛ ويطلقون على تراتيل مذهب يعقوب إسم : مسخوهتو يعقوبيتو .

ويتألف كل واحد من هذين الضربين من الغناء من ثمانية أنغام أو مقامات مختلفة ؛ أما ميلودى مقامات المذهب الأفريمى (أفريمويتو) ، ويبدو وكأن واضعه قد ولد فى بلد تجاور فارس كان يتردد عليها بصفة شبه دائمة الأغريق القدماء[2] ، وهو

---

(١) القديس إفريم شماسى فى كنيسة إدِسّا تألق فى عام ٣٧٠ ؛ أما الغناء الذى نظمه فيمكن أن يكون من عصر أكثر قدما من الغناء الخاص بمذهب القديس امبرواز ؛ ولعله قد مضت عليه اليوم ١٤٤٢ سنة . [وإدِسّا قديما ، هى إحدى بلاد ما بين النهرين ، وكانت عاصمة إحدى المقاطعات الصليبية التى أنشأها جودفرى دى بويّون أحد قادة الحروب الصليبية الأول ، وهى اليوم مدينة أورفا فى تركيا — المترجم] .

(٢) فهو ينتمى أصلا إلى بلاد ما بين النهرين ، مسقط رأسه .

ما يلمسه المرء بدرجة أكبر ، حين يقوم بالمقارنة بين هذا الميلودى وبين ميلودى أغنيات وتراتيل المذهب اليعقوبى ؛ إذ تتعارض الأغنيات والتراتيل الأخيرة كلية ، مع الأوليات ، وفى واقع الأمر فإن المرء فى ميلودى « اليعقوبيتو » يتعرف على الزخارف المتكلفة والذوق الممجوج الذى شعوب آسيا الصغرى ، متداخلة مع فظاظة الميلودى العربى[1]

وقد التزمنا هنا ، كما التزمنا فى كل ما سبق ، وفى كل موضع ينبغى أن يكون الأمر فيه على هذا النحو ، بأن نقدم ، بقدر ما نطيق من الأمانة ، لفظ وكلمات وميلودى وإيقاع الأغنيات ، وبفعل هذه الدقة ، والتى قاربت مرتبة الوسوسة حتى فى أدق الأشياء ، احتفظنا لكل أغنيات الشعوب بطابعها القومى ، وقدمنا لفظ الكلمات كما سمعناها من أبناء هذه البلاد أنفسهم ، مع التجاوزات التى تقبلها العادة أو الغناء نفسه ، عند كل شعب من هذه الشعوب ؛ ونرجو ألا يكون ما نقدمه هنا خلوا من الفائدة أو أن يمر عليه مرور الكرام أولئك الذين يعكفون فى أوربا على دراسة اللغات الشرقية ، وبصفة خاصة الفرنسيون منهم ، الذين لا يستطيعون بعد نطق كلمات هذه اللغة بشكل مكتمل ، حيث لم يروا بعد كلمات هذه اللغات الغريبة عليهم ، وقد كتبت طبقا للهجاء الفرنسى .

ومن هذه الزاوية ، فقد كنا نأمل أن نضاعف فى بعض الأحيان ومن الأمثلة والملاحظات ! لكننا كنا نحجم عن ذلك خشية أن يعاب علينا أننا قد ألححنا ، بقدر مبالغ فيه ، على أمور تتجاوز بعض الشىء نطاق الحدود الصارمة لموضوعنا .

وحيث لم يكن بمقدورنا أن نعطى تفصيلات حول فن الموسيقى السريانية ، فسنكتفى بتقديم أغنيات من المقامات أو الطبقات أو الأنغام الثمانية المختلفة ، تبعا لهذه الطقوس أو تلك (التى تؤدى هذه الأغنيات أو التراتيل خلالها) مع نص الكلمات بالسريانية بالاضافة إلى نطقها فى حروف (فرنسية) .

---

(١) عبثا يبحث المرء عن مثل هذه التفرقة فى مؤلف كيوشر الذى أشرنا إليه من قبل ؛ بل إن من الضرورى أن نحذر مرة أخرى من أن ما كتبه هذا المؤلف عن موسيقى شعوب الشرق ، يتعارض كلية مع الواقع فيما يختص بالغناء والايقاع والموسيقى ، بل إنه بالغ الخطل ، وغير دقيق بالمرة ، فيما يتعلق بهجاء ونطق الكلمات .

ܡܫܘܚܬܐ ܐܦܪܝܡܝܬܐ

ܐܠܗܐ ܗܒ ܝܘܠܦܢܐ ܠܐܝܢܐ ܕܪܚܡ ܝܘܠܦܢܐ ܘܠܥܪܒܐ ܕܡܠܦ ܫܦܝܪ ܥܒܕܘܗܝ ܪܒܘ ܒܡܠܟܘܬܟ܀
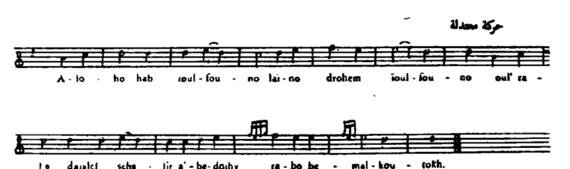
مسخوهتو أفريموتو(١)

(الغناء الدينى المستخدم فى طقوس مذهب القديس أفريم)

« ألوهو هب أيولفونو لاينو دروهم أيولفونو والعربو
ذمالف سخافير عيد دوعِى ربو بملكوتك »

المقام أو النغم الأول(٢)

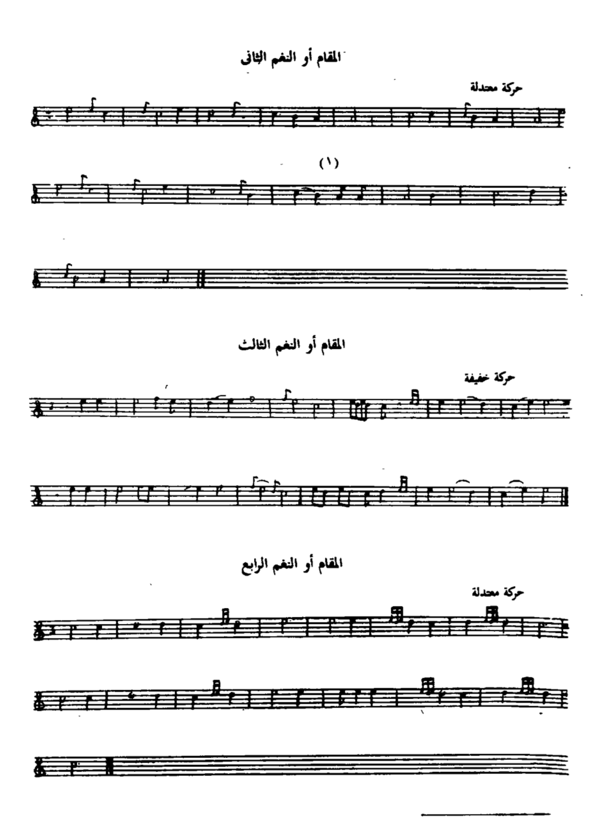
حركة معتدلة



---

(١) لا يستوجب الأمر قط نطق حرف السين فى كلمة مسخوهتو ولا فى كل الكلمات الأخرى كذلك التى يسبق فيها هذا الحرف حرف الخاء (ch) ؛ لكننا اعتقدنا أنه لا ينبغى علينا أن نبتعد عن العادة التى استقرت على يد المستشرقين المرموقين ، والتى يتبعونها عادة فى مثل هذه الحالات .

(٢) نقلنا كل هذه المقامات على حالها لأننا لم نلق كبير بال للدرجة النغمية التى اختارها القس السريانى ؛ ومع ذلك فلكى نشبع الفضول فسوف نقول بأن المقام الأول يبدأ كما نظن بالنغمة مى من خفيض صوت القطع ؛ وأن المقام الثانى يبدأ بالنغمة رى من وسيط الصوت نفسه ، والمقام الثالث بالنغمة لا منَ الوسيط بالمثل ؛ والسابع بالنغمة سول من الوسيط على الدوام ؛ ويبدأ المقام الخامس بالنغمة لا ، والسادس بالنغمة سى ها ، والسابع بالنغمة سى ، والثامن بالنغمة سول ، من الوسيط على الدوام .



(١) المقاطع أو الحروف المكتوبة بحروف مائلة أضيفت عند الغناء بمعرفة القس السريانى ، وهذه الإضافة أمر شائع بين مغنى الشرق .

المقام أو النغم الخامس

حركة معتدلة

المقام أو النغم السادس

حركة معتدلة

المقام أو النغم السابع

حركة خفيفة

المقام أو النغم الثامن

حركة معتدلة

ܡܫܘܚܬܐ ܝܥܩܘܒܝܬܐ

Meschoukhto Iacobaito.

ܐܒܐ ܕܩܘܫܬܐ ܗܘ ܒܪܘܟ ܕܒܝܗ ܕܐܡܝܪܐ ܝܠܘܟ ܐܝܗܢܘ ܩܒܠܐ ܕܗܠܘܦܝܗ ܘܡܬܪܥܐ ܠܟ
ܗܘ ܩܘܪܒܢܐ ܣܒ ܡܢ ܐܝܕܝ ܘܡܬܪܥܐ ܠܟ ܘܠܐ ܬܬܟܪܐ ܠܗ ܬܘܗܝܐ ܕܣܥܪܬ ܚܕܡܘܢ ܪܒܘܬܟ

مسخوهتو يعقوبيتو

(الغناء الديني المستخدم فى طقوس مذهب يعقوب)

« أبو دكوسخيتوهو

بيروخي دبيهو داميرا

يملوخي إيهينو كابيلي
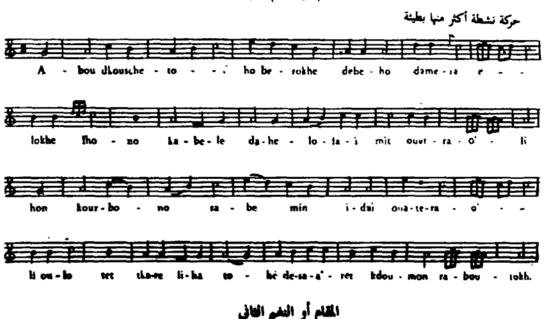
داهيلوفاى مت وتراعولي

هون كوربونو سابى مين إيداى وتراعولي

ولو تت تكارى ليها توهيه ديساعريت

خدمون ربوتك »

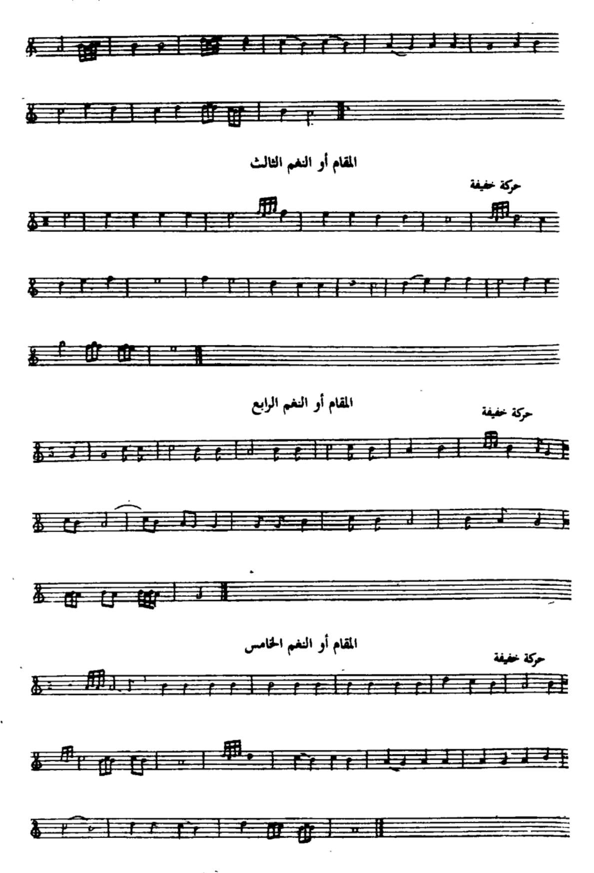
المقام أو النغم الأول



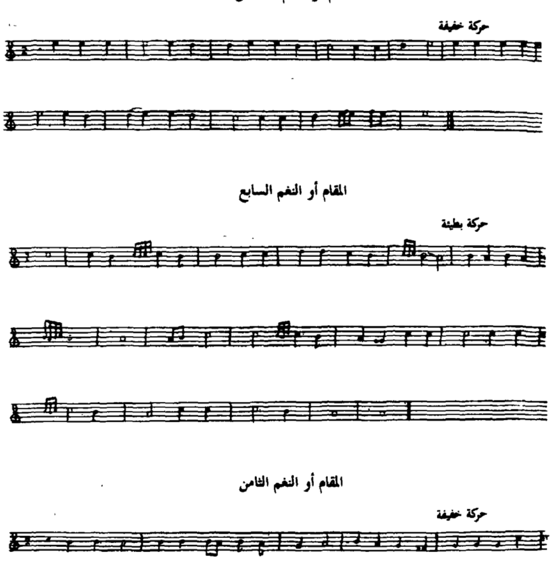
المقام أو النغم الثانى

حركة خفيفة

A - bou de - kouscheto ho be - ro - khe de - be - ho deme - ra - - - é


المقام أو النغم الثالث
حركة خفيفة
المقام أو النغم الرابع
حركة خفيفة
المقام أو النغم الخامس
حركة خفيفة

المقام أو النغم السادس



الفصل الثالث

عن الموسيقى الأرمينية

المبحث الأول

حول طبيعة وخواص الغناء الدينى بصفة عامة وعند الأرمن بصفة خاصة ؛ وحول حجم الثقافة الموسيقية التى وجدنا عليها المنشد الأول فى الكنيسة الأنجليكانية لهؤلاء الأقوام فى القاهرة ، مع عرض موجز لما عرفناه منه حول طبيعة هذا الفن

كان الضرب من الغناء الذى بدا لنا ، وبالضرورة ، أكثر جدارة من غيره باهتمام الدارسين هو الغناء الدينى ، فهذا الضرب من الغناء هو أكثر ضروب الغناء صرامة ، وأثبتها فى الاحتفاظ بالطابع القومى لشعب ما ، لأنه أقل من غيره عرضة للتغييرات المستمرة التى تخضع لها الضروب الأخرى ، بفعل عدم ثبات الذوق العام ، وبفعل تقلب الأهواء ، وبفعل نزوات الفنانين أنفسهم فى بعض الأحيان ، وبالاضافة إلى ذلك فإن هذا الغناء الدينى لا يستعير كذلك ، كما تفعل ذلك ضروب الغناء (الدنيوية) الأخرى ، الحلى الأجنبية والزخارف الغريبة ، وهكذا فإنها على عكس أغنيات المجتمع ، تلك التى تسخر مباهجها فى إنشاء علاقات المودة بين البشر ، والتقريب بينهم ، بفعل ما تحدثه من بهجة ، مهما تكن الأمة التى ينتمى إليها كل فريق منهم ، تسعى لانتزاع الانسان من الانسان ، فهى أكثر تشددا ، كى توحده بإلهه ، ولكى توحى إليه بالتالى بأن يبتعد عن كل ما من شأنه أن يحرف أو يمسخ طبيعته الخاصة ، فهذه الأغنيات الدينية إذن هى التعبير عن الروح ، متحررة خالصة من أباطيل العالم ، متجاوزة كل الحجب الدنيوية بسبب طبيعتها الفانية بقدر ماهو بسبب من عظمة وقوة بارئها الذى تلتمس رحمته ؛ هذه الأغانى إذن ، هى فى النهاية ، صدى هذه الأرواح بكل طهارتها الأصيلة .

فلنقارن إذن الأغنيات الدينية عند الشعوب المختلفة ، فيما بينها ولنتفحصها بعد ذلك منفصلة متفرقة ، ولسوف نلمح على الفور هذا الاختلاف الصارم ، الباعث على الدهشة ، الذى يميز كلا منها عن الأخريات ،ولسوف نكتشف دون شقة ، رابطة المصاهرة الحميمة القائمة بين طابع اللَّحن (الميلودى) فى صنوف هذا

الضرب من الغناء ، وبين الطابع الخاص بأمة الشخص الذى قام بابتكارها .

ولعله لا توجد أمة تجعل أغانيها من هذه المصاهرة أمرا ملموسا أكثر مما تفعل أغنيات الأرمن ، فميلودى هذه الأغنيات ، وهو مرح أكثر منه حزينا ، لايفوح مع ذلك عن مرح ولدته اللذة ، إنما هو مرح السعادة التى يستشعرها قوم نشطاء بالطبيعة ، جادون ، يجدون لذتهم فى العمل ، لم يعرفوا الضيق قط [١] ، ولسنا نعتقد أن بالامكان أن نصف أو نرسم استعداداتهم ومواهبهم المثيرة ، بحيوية وحقيقة أفضل ممايفعل ميلودى أغنياتهم ، كمالانستطيع أن نعطى فكرة أكثر دقة عن طابعهم وتقاليدهم ، عن تلك الفكرة الناتجة عن المشاعر التى يولدها هذا الميلودى ، أو على الأقل فإنه قد زاد اقتناعنا بذلك أكثر وأكثر مع احتكاكنا بأبناء هذه الأمة ، ومعرفتنا إياهم بشكل أفضل ، ولابد أنه يحق لنا أن نشعر بالرضى إذ اكتشفنا ، بسهولة مماثلة ، قواعد الفن الذى نظمت فيه هذه الأغنيات ، ولا يعد المطران الأرمينى الموجود بالقاهرة مسئولا قط ، عن أننا لم نحصل على كل المعلومات التى كنا نود الحصول عليها حول هذه النقطة ، فلقد أبدى استعداده ، فى مجاملة رقيقة تتأجج حماسة ، لتقديم العون إلى بحوثنا ، بل لقد كلف المنشد الأول لكنيسته بأن يساعدنا فى أهدافنا ، وذلك بأن يمدنا بكل ما يعرفه حول فنه ، وبرغم أن هذا المنشد يعرف القراءة والكتابة والغناء ، فقد بدا لنا أقل علما ، سواء فيما يتصل بنظرية الموسيقى الأرمينية ، أو فيما يتصل بممارساتها ، ولقد كتب لنا ودون النوته ، وغنى بالأرمينية الألحان أو المقامات الثمانية الخاصة بالغناء الدينى ، كما غنى اللحن التاسع المستخلص من هذه الألحان ، ونسخناها نحن بعد ذلك فى نوتات أو إشارات موسيقية أوربية ، كذلك فقد خطّ لنا كل العلامات أو الحروف التى تشير إلى النغمات الموسيقية ، وإلى التغييرات المختلفة

---

(١) لا ينبغى علينا لكى نحكم جيدا على طبيعة وطابع الغناء الدينى عند الأرمن ، أن نتوقف لا عند الفن ولا عند الفروق اللذين يكونان هذا الميلودى ، لأن تلك الأمور ، فى العادة ، تكون مكتسبة أو مستعارة ، وهكذا فليس علينا أن نسترشد إلا بالانطباع ، وحده ، الذى يولده فى الحواس وفى الروح ، الأثر العام من كل مجموع هذا الميلودى ، إن لم نشأ أن نجعل أنفسنا عرضة لأن نصدر حكما طبقا لأفكارنا المسبقة أكثر مما نصدره تبعا للاحساس الذى شعرنا به .

التى يمر بها الصوت البشرى وهو يؤدى هذه الأغنيات ، لكننا عبثا نسعى للحصول منه على تفسير واضح وموضوعى ، لكنه لم يسع قط كى يجعل من نفسه غير مفهوم لنا . كلا فلقد حدث ذلك لأنه على وجه الدقة لم تكن لديه هو نفسه فكرة دقيقة عن الأمر ، مع أننا كنا نتوقع منه أن يكون عارفا بخاصياتها واستخداماتها ، طالما هو يقوم بتطبيقاتها كل يوم فى مجال الممارسة العملية ، ومع ذلك فحيث أن هذه العلامات ليست لها قط أية علاقة بالعلامات الموسيقية التى لدينا ، وحيث لا تشير هذه العلامات الأرمينية إلى نغمات منفصلة بقدر ما تشير إلى تغييرات فى طبقة الصوت ، أو إلى إطالة فى النغم ، أو إلى وقفة قصيرة للصوت البشرى ، فقد كان عسيرا على هذا المنشد أن يعبر عن نفسه لنا بقدر ما كان عسيرا علينا أن نفهمه جيدا باللغة العربية التى كان ـــ هو ـــ يتكلمها بصعوبة وبلكنة أرمينية ، والتى كانت مع ذلك هى اللغة الوحيدة التى نستطيع هو ونحن أن نتبادل من خلالها أفكارنا ، وهكذا كان علينا أن نغبط أنفسنا بحق لاننا قد اجتزنا كل تلك العقبات ، ونجحنا فى أن نضيف عدة أفكار جديدة إلى تلك التى كانت لدينا من قبل عن هذه الموسيقى ، وأن نتمكن من نشرها

المبحث الثانى

عن نشأة وإبتكار الموسيقى الحالية
عند الأرمن

ينسب الأرمن نشأة موسيقاهم الحالية إلى كشف معجز تم فى العام ٣٤٦ من ميلاد المسيح (١) ، على يد واحد من بطاركتهم الأول إسمه ميسروب (٢) ، لكننا لن نكرر هنا بالتفصيل ماقصَّ علينا حول هذا الموضوع ، مادام الأمر معروفا بالفعل ، إذ يجده القارىء فى جزء كبير منه وبتوسع ، فى مؤلف شرودر :

Shroder, Thesaurus linguaeArmenicae antiquae et hodiernae , Diddert , (٣) Pag .32 et suiv .

وهذا الكشف المعجزة الذى سنقدم فى كلمات قصيرة قصة موجزة له ، يشبه كثيرا اكتشاف القديس يارد عند الأثيوبيين ، والذى أوردناه من قبل (٤) ، فحيث كان يرغب ميسروب فى أن تتم الصلوات والترانيم فى الكنيسة باللغة الهايكانية ، وهى اللغة القديمة الخاصة بالأرمن وجهد لسنوات عديدة ، دون نجاح ، فى اكتشاف حروف يمكنها أن تعبر بدقة عن نطق وغناء هذه اللغة ، وتحل محل (الحروف) الأولى التى ضاعت معالمها ولم تعد تستخدم قط منذ قد غزا الأغريق والفرس أرمينيا ، وجعلا

---

(١) تعود موسيقى الأرمن طبقا لهذه الرواية ، إلى عصر أكثر تأخرا عن موسيقى السيريان التى ابتكرها القديس إفريم ، تلك التى كانت سابقة بالفعل على موسيقى الغناء الامبروزى (نسبة إلى القديس امبروزوار) ؛ وعلى هذا يكون عمر هذه الموسيقى اليوم ١٤٤٨ عاما ، وتكون هى ، بالتالى ، أقدم كل صنوف الموسيقى التى أعقبت الموسيقى القديمة التى كانت لدى الاغريق .

(٢) كان المقر البطريركى لميسروب يوجد فى واجار شابات ، وهى واحدة من المدن الرئيسية فى أرمينيا .

(٣) امستردام ، ١٧١١ .

(٤) انظر فيما سبق ، الباب الأول ، الفصل الرابع ، المبحث الأول .

من لغتيهم اللغة المسيطرة ، عندئذ قام ميسروب برحلات عديدة ليلتمس النصح ، بخصوص مهمته ، من أكثر الناس علما فى عصره ، دون أن يجنى كثيرا من وراء ذلك ، وفى النهاية وضع الرب نهاية لمحاولاته المرهقة والطويلة ، وذلك بأن أرسل إليه ، بينما هو نائم ، بلاكا كشف له عن هذه الحروف التى جد كثيرا فى البحث عنها [١] ؛ وسرعان مابدأ ميسروب ، وقد تغلغلت فيه روح الرب ، ينظم الأغنيات الدينية التى لم يتوقف استعمالها منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا [٢] .

---

(١) يظن كذلك أن عالما يدعى نيرسيس قد ساهم فى اكتشاف هذه الحروف نفسها ؛ ولا يفرق الأرمن كثيرا بين العلامات العروضية أو الخاصة بلفظ الكلمات ، وبين إشارات الغناء ؛ ومن المعروف أن النحو ، عند الاغريق القدماء وكذلك عند الرومان ، كان يشكل جزءا من الموسيقى . ولعل الشىء نفسه قد حدث عند الأرمن ، ولعل حروفهم الموسيقية كانت من النوع نفسه الذى استحدثه إيزوكراتوس حتى يعيد تثبيت العروض أو علم لفظ الكلمات أى تنغيمها فى اللغة الاغريقية ، التى كانت قد بدأت بالفعل تتدهور فى عصره .

والأمر المؤكد هو أن الأرمن يدخلون ضمن إشاراتهم الموسيقية ، يكاد يكون كل علامات العروض لديهم أو الاشارات الخاصة بالنطق وكذا علامات تنغيم الكلمات كما سنرى فى بقية هذا الفصل .

(٢) ومع ذلك فلا يزال توجد بعض أغنيات دينية أخرى ينسب الأرمن شرف وجودها إلى اسحاق ، ولعله هو الشخص نفسه الذى يسميه شرودر البطريرك اسحاق ، وهو الذى عكف على تطوير وتحسين وإذاعة اكتشاف ميسروب .

المبحث الثالث

حول الإشارات الموسيقية المستخدمة عند الأرمن

من المناسب ، قبل أن نقدم أمثلة للمقامات أو الألحان المختلفة للأغانى الدينية الأرمينية ، أن نعرف أولا بالاشارات أو الحروف التى يستخدمها هؤلاء الأرمن فى تدوينها .

وهذه الاشارات أو العلامات تشير ، ليس فقط إلى تغييرات تتناول الصوت البشرى خلال الغناء ، وإنما كذلك التغييرات التى تتناوله أثناء الحديث ، ويبلغ عدد الاشارات الدالة على تغييرات فى الصوت خلال الحديث أربعا هى : النبرة أو الشكلة ، والطبقة ، والروح ، والعاطفة ؛ فالنبرة أو الشكلة تكون إما حادة جهيرة (/) وإما غليظة خفيضة (\ ) أو ممدودة (∧) وتدل النبرة الحادة على أنة ينبغى رفع الصوت ، وتستخدم هذه للأفكار والنهى والطلب والاستفهام ، أما النبرة الغليظة فتدل على أن من الواجب أن نخفض الصوت ، وهذه توضع عادة فوق الصفات المستخدمة كظروف ، أو بدلا من حروف العطف ، وأما النغمة الممدودة فتنبه إلى أنه يلزم رفع وخفض الصوت على التعاقب ، وفى المقطع الصوتى نفسه ، أما الطبقة فتعنى الاتكاء على الصوت ، وذلك برفعه قليلا إلى مافوق النبرة التى يشار إليها بالعلامة الحادة (/) ، أما عن الروح فهناك نوعان : ما يمكن تسميته بالروح الجافة أو الخشنة ، وما يمكن أن نطلق عليه اسم الروح العذبة أو الرقيقة (✓) وتوضع الأولى فوق الحرف الأرمينى (>) [1] لتعطيه عندئذ نفس نطق حرف الواو (w) أما الثانية فتعنى أنه ينبغى إخراج الصوت برقة .

أما بخصوص ما يطلق عليه اسم إشارات العاطفة ، فإنها تتصل كلها

---

(١) يجعل شرودر فى كتابه : تفسير النحو الأرمينى ، من هذا الحرف ، مقابلا لحرف الياء (y) .

بالنحو ، ولم نلاحظ أنها قد استخدمت قط فى مجال الموسيقى ، ولهذا فإنها لم تدخل مثل الأخريات ، فى عداد علامات الغناء .

وسنقدم بعد ذلك العلامات الأولى بأسمائها مدونة بالأرمينية أولا ، ثم مكتوبة إملائيا بحروفنا اللاتينية طبقا للشكل الذى سمعناها تلفظ به ، ثم الترجمة اللاتينية التى أعطاها شرودر لها ، وفى النهاية أضفنا إليها ملاحظاتنا ، ثم حواشى للتعريف بخاصياتها وتطبيقاتها فى مجالات استخدامها ، وكذلك بالطريقة التى قدمنا بها أسماءها .

المبحث الرابع

شرح العلامات أو الاشارات الموسيقية المستخدمة فى تدوين موسيقى الأرمن

كنا قد منينا النفس أننا ستتمكن من أن نفسر بطريقة موضوعية ، خاصية كل واحدة من الاشارات الموسيقية عند الأرمن ؛ وبهذه الثقة فقد طلبنا أمثلة مغناة ، قمنا ، ونحن تحت تأثيرها ، بتدوين نوتة موسيقية لها ، ومع ذلك ، فبعد أن استنسخنا بالعلامات الأرمينية أغنيات من المقامات أو الألحان الثمانية ، وبعد أن ترجمناها إلى إشارات موسيقية أوربية ، استرعى إنتباهنا أن غالبية الأمثلة التى قدمت إلينا ، عن أثر هذه الاشارات ، لم تأت قط متفقة مع التأثير الناتج عن تطبيقاتها فى مجال الممارسة ، وأنها لم تكن ، كذلك على الدوام ، هى نفسها فى كتب الالحان ، ونتيجة لذلك فإننا لم نستطع المضى فى تنفيذ مشروعنا حتى النهاية .

ومع ذلك ، فلم تزل تبقى أمور كثيرة لابد من معرفتها ، خاصة بالموسيقى الأرمينية ، تلك التى ينظر إليها شرويدر ، وهو محق ، باعتبارها فنا بالغ الصعوبة ، والتى كنا سنعد أنفسنا تعساء حقا ، لو أننا فى ظروف مواتية مثل تلك التى وجدنا أنفسنا فيها (فى مصر) ، لم نستطع أن نتعلم عنها شيئا يزيد على ما كان معروفا لنا (فى أوربا) ، بالفعل ، منذ مائة عام عن هذه الموسيقى نفسها ، وعن الاشارات المستخدمة فى تدوينها ؛ ولهذا السبب فسنقدم بالترتيب كل هذه الاشارات ، مع شرح يفسر كل ما أمكننا أن نعرفه حول خاصية واستخدامات كل واحدة منها .

الاشارات الأرمينية وأسماؤها باللغات المختلفة

	شكل الاشارة	اسمها مكتوبا بالأرمينية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها
١	՛	շեշտ........	checht	ششت	celer
٢	✓	փուշ.........	pouch	بوش	spina
٣	՝	բութ (١).....	pouth	بوث	gravis
٤	⌒	պարոյկ (2)....	Barouk	باروك	curvus
٥	/	երկար (3)....	Ergar	إرجار	Longus
٦	•	սուղ (4)......	sough	سوغ	Brevis
٧	/	սուր (5)......	Sour	سور	Acutus
٨	)	թուր........	Thour	ثور	Acinaces
٩	[illegible]	ծունկ (6).....	Dzounk	جونك	genus
١٠	[illegible]	(٧)...........	....	....	....
١١	◡	թաշտ.......	Thacht	ثاشت	concha
١٢	[illegible]	ոլորակ......	Wolorka	وولوركا	circumflexus
١٣	[illegible]	խունչ......	Khountch	خونتش	Tripudium
١٤	[illegible]	վերնախախ. أو վերնախաղ.	wiernakhakh أو wiernakhagh	ويرناخاخ أو ويرناخاغ	Elevatio
١٥	[illegible]	ներքնախաղ.	Nierkhnakhagh	نيرخناخاغ	Depressio
١٦	[illegible]	բէնկորճ (١)..	Piengoerdch(٩)	بينجويردش	Bien uncum

شكل الاشارة	اسمها مكتوبا بالأرمينية .	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها
١٧	խոսրովային	khoserouaïn	خوزيروآين .	choserovaeus
١٨ cc	ծնկնել (1)[10]	Dzanguener	جانجينيه	genua
١٩	Էկոռճ (1)[11]	Eggoerdch	إجويردش	Euncum
٢٠	Հակոռճ (2)[12] . . .	Dzagoerdch	جاجويردش	Dzauncum
٢١	խում.	Khoum	خوم	implicatio
٢٢	փաթութ.	pathouth	باثوث	implicatio
٢٣	քարքաշ. . . .	kharkhach	خَرْخَشْ	productio
٢٤	Հուհայ (3). . . .	Houda	هودا	Tremulatio
٢٥	զարկ.	zark	زارك	Tactus
٢٦	(1)[14].	....	....	....
٢٧	. . . .	....	....	....
٢٨	. . . .	....	....	....
٢٩	. . . .	....	....	....
٣٠	. . . .	khoserouaïn à deux points	خوزيروآين عليها نقطتان	....
٣١	. . . .	khoserouaïn à un point	خوزيروآين ذات نقطة١	....
٣٢	. . . .	wiernakhakh	ويرناخاخ	....
٣٣	. . . .	Nierkhakhagh	نيرخ ناخاغ	....
٣٤	. . . .	Eggoerdch double	إجّويردش مزدوجة	....

شكل الاشارة	اسمها مكتوبا بالأرمينية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها
٣٥	....	....	....	....
٣٦	....	....	....	....
٣٧	....	...	....	....
٣٨	....	....	....	....
٣٩ o	....	....	....	....
٤٠	....	....	....	....
٤١	....	....	....	....
٤٢	....	....	....	....
٤٣	....	....	....	....

الملاحظات(*) :

(١) إشارة دالة على الطبقة ، وهى تعنى أنه ينبغي على المغنى أن يرفع صوته بعض الشيء مع إعطاء مزيد من الفوه لصوت الألة الموسيقية المصاحبة له .

(٢) إشارة الروح العذبة ، وتعنى هذه أن من الواجب إرسال الصوت البشرى برقة وعدوبة .

(٣) إشاره النبرة الغليظة أو الخفيضة ، وتدل على وجوب خفض الصوت .

(٤) إشاره النبرة الممدودة ، وتشير إلى ارتفاع وانخفاض الصوت خلال المقطع الصوتى نفسه .

(*) وكانت هذه تشكل الخانة السابعة من الجدول ووجدت أن أوردها على هذا النحو لاعتبارات لا تغيب ضرورتها على القارىء . والرقم الذى تحمله هنا هو رقم الاشارة الموسيقية التى جاءت الملاحظة تفسيرا أو شرحا لها . [المترجم]

(٥) إشارة تدل على مد نغمى معتدل فى الصوت البشرى ، وإن تكن عادة أقل طولا بالنسبة لحرف آ عنها بالنسبة لبقية حروف العلة (الحركات) .

(٦) تدل هذه الاشارة على أن من الواجب إرسال النغمة بشكل مقتضب ، أى بطريقة جافة ، وبدون إطالة .

(٧) وهى علامة النبرة الحادة أو الجهيرة ، وتدل على ارتفاع طبقة الصوت مع قوته .

(٨) وتعنى هذه الاشارة أن من الضرورى الاسراع بالصوت ، وبقوة هبوطا .

(٩) وهذه تعطى الاشارة التى تليها قيمة أو مفعول الاشارة السابقة

(١٠) ليس لهذه الاشارة من تطبيق إلا فى المقام الاستريغى وهم مقام مشتق .

(١١) لا تستخدم هذه الاشارة إلا فى المقامات : الأول والثانى والخامس ، ولم نتمكن نحن من تحديد خاصيتها الحقيقية ، وهى تتوافق مع النغمة الثالثة من الايقاع الأول لغناء من المقام الأول ؛ ومع النغمة الثانية من الايقاع الأول لغناء فى المقام الخامس .

(١٢) نقابل هذه الاشارة فى كل الطبقات (أو المقامات) على الحرف ε و ε فى الكلمات tpara فيما عدا الكلمة الثانية والأخيرة ، [انظر النغمات التى تتوافق معها] .

(١٣) المثال الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، غناءً ، يتكون من ثلاث نغمات دياتونية تنزل بمقدار طبقة ثم بمقدار نصف طبقة دون إسراع .

(١٤) كُتبتْ هذه الكلمة لنا بالطريقة الأولى ، وكتبها شرويدر بالطريقة الثانية ، وطبقا لما أسمعونا إياه ، فإن هذه الاشارة تدل على وجوب رفع الصوت مع تدويره لثلاث أو أربع مرات ، ونجد هذه الاشارة مستخدمة فى الايقاع أو الوزن السادس من غناء فى المحط المتوهم أو المقلوب (عندما تكون الخماسية فى الحاد أو الجهير والرباعية فى الغليظ أو الخفيض) للمقام الثالث ، وهنا لا يُدوّر الصوت إلا مرتين ، كما نجدها مستخدمة عند نهاية غناء من المقام الثانى ، وإن يظل تأثيرها عكسيا بصفة دائمة .

(١٥) كان المثال الذى قدموا لنا ، غناءً ، عن تأثير هذه الاشارة ، توقيعا متراخيا ، ينتهى ارتفاعا بمقدار فاصلة ثلاثية دياتونية صغرى .

(١٦) هذه الاشارة علامة نحوية أكثر منها موسيقية ، وهى تدل على وجوب إضافة حرف الواو (أى ما يقابل ذلك فى الأرمينية) إلى المقطع الصوتى الذى نجدها فيه ، بحيث أننا نلفظ أوا oua بدلا من آ a ، وبدلا من إ نلفظ إوه eoue ، وتلفظ إيوى ioui بدلا من إى (i) .

(١٧) تبعا للمثال المغنى الذى قدموه لنا عن هذه العلامة ، فإنها تشير فيما يبدو إلى تضخيم فى الطبقة .

(١٨) ضئيلة هى ثقتنا فى المثال الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، لحد لا يشجعنا على الحديث عنها هنا.

(١٩) ترسم هذه الاشارة بطرق عديدة ، فإما أن تجىء بمفردها كما نرى هنا ، وإما أن توضع عليها نقطتان أو ثلاث نقاط وأما أن تأتى مزدوجة دون نقاط تبعا لدرجة البساطة أو التعقيد للزخرف المراد الاشارة إليه ؛ أما المثال الذى قدموه لنا عنها فيبدو باعثا على الشك لحد كبير ، ونجد هذه الاشارة مستخدمة فى الإيقاع الثانى من مقام الاستيغى .

(٢٠) طبقا للمثال المغنى الذى قدموه لنا عن هذه الاشارة ، فإن على الصوت البشرى أن ينزل دياتونيا بشكل تدريجى بمقدار فاصلة رباعية ، وإن كنا نرتاب فى دقة هذا المثال .

(٢١) تدل هذه الاشارة على وجوب أرجحة الصوت مرتين فى نفس النغمة .

(٢٢) وتدل هذه على وجوب إلحاق الياء بنغمة الحركة الصوتية ، فإذا كانت هذه الحركة هى الفتحة على سبيل المثال فإننا نقول أيا بدلا من أ ، أما إذا كانت هى الكسرة فلابد أن نقول إى بدلا من إ ، أما إذا كانت الكسرة ممدودة فإننا نقول إيى بدلا من إى ، فإذا كانت الحركة هى الضمة فإننا نلفظها أُيو بدلا من أُ .

(٢٣) هذه الاشارة تدل على وجوب إطالة النغمة مع تنغيم الصوت ارتفاعا وانخفاضا ، وإليكم المثال الذى قدموه لنا عن تأثيرها

وقد بدا لنا أن هناك بعض شبه بين هذا المثال ، وبين شكل العلامة خرخش kharkharch ، بل كذلك مع معنى الكلمة اللاتينية التى ترجم شرويدر إليها هذا الاسم ، وقد قيل لنا أنها كانت تتكون من إشارتين : ويرناخاخ ونيرخانخاغ ، إذن فهناك شواهد على أن الاشارات أو النوتات الثمانية الأولى تنتمى إلى الوير ناخاخ فى حين تنتمى النوتات الثمانية الأخيرة إلى النيرخانخاغ .

(٢٤) تنبه هذه الاشارة إلى ضرورة تغيير حركة الفتحة ، بالطريقة نفسها التى يتم بها ذلك فى الاشارة السادسة عشر ، وإن يكن بشكل أكثر خشونة ، ولا تنطبق هذه الاشارة على بقية الحركات الصوتية الأخرى (الضم والكسر)

(٢٥) ليست هذه الاشارة (زرك) شيئا آخر غير البوش ، الاشارة الثانية ، وإن تكن هنا مضاعفة ، ولهذا فقد قيل لنا إن إرسال الصوت البشرى بفعل هذه الاشارة يكون هنا أقوى من إرساله تحت تأثير إشارة البوش ، وأقل فى الوقت نفسه مما يكن أن يأتى عليه مع هذه الاشارة ، إذا ما كان مصحوبا بالروح الجافة أو الخشنة .

(٢٦) هذه الاشارة هى علامة الروح الجافة أو الخشنة ، وهذه توضع عادة فوق حرف ـــا لتعطيه خاصية حرف الواو ، ونجدها مستخدمة على هذا النحو عند بداية الكلمة الأخيرة ، التى تختم كل مقام من المقامات التى سنقدم أمثلة عنها .

(٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) بدون ملاحظات .

(٣٠) وهى الاشارة نفسها التى تناولناها بالحديث فى رقم ١٧ .

(٣١) انظر الاشارة رقم ١٧ .

(٣٢) سميت هذه الاشارة على هذا النحو لأنها لم تبد لنا مخالفة للاشارة الواردة برقم ١٤ ، وقد أكد لنا المطران أنهما شىء واحد .

(٣٣) لا نستطيع أن نحدس لماذا تتكرر هذه الاشارة مرة أخرى فى ذيل هذه القائمة ، ويبدو لنا أنها هى نفسها الاشارة الواردة برقم ١٥ .

(٣٤) لا ملاحظات .

(٣٥) إسم هذه الاشارة مجهول لنا تماما .

(٣٦) يبدو أن هذه الاشارة تتكون من الويرناخاخ .

هوامش المبحث

---

(١) الحرف الأول من هذه الكلمة (وهو شبيه بحرف P ، والترجمة هنا بتصرف لا مناص منه) هو الحرف الثانى من حروف الهجاء الأرمينية ؛ وهو يوافق حرف الباء (b) ، وإن يكن يلفظ بقوة بالغة على نحو ما يفعل الألمان عادة ، عندما يتكلمون لغتنا (أى الفرنسية) دون أن يتخلوا عن لكنتهم الجرمانية . ولم نر نحن كبير فرق بين نطق هذا الحرف وبين نطق الحرف الأول من الكلمة السابقة ، وهو الذى يماثل تماما حرف الـ p فى الفرنسية ؛ ولهذا فإننا لم نستطع أن نقدم مقابله شيئا آخر سوى حرف الـ p .

(٢) قدم شرويدر الحرف الأول من هذه الكلمة كما لو كان باء ثقيلة p تلفظ برقة ؛ ومع ذلك فحيث أننا نكتب الكلمات هنا طبقا للطريقة التى سمعنا الأرمن يلفظونها عليها ، وحيث أنهم يلفظون هذا الحرف مثل باء خفيفة b فقد كتبناها باروك barouk وليس باروك parouk ؛ وللسبب نفسه ، فحيث أننا لم نلاحظ أنهم ينطقون الحرف J الذى يقابل عند شرويدر حرف الـ I المهتوته (أى التى تنطق بملء النفس مثل حرف الهاء) فقد حذفناه من هذه الكلمة .

(٣) الحرف Կ الذى جعلنا منه حرف جيم غير معطشة (g) قد مثله شرويدر فى مؤلفه بحرف k اليونانية منطوقة دون اتكاء أو تركيز ؛ ومع ذلك فإننا لم نسمعه يلفظ على هذا النحو على اللسان الأرمينى ، فهم يلفظونه مثل حرف الكاف الفارسيه ك ، أى مثل حرف الجيم الجافة أو اللينة .

(٤) الحرف الأخير من هذه الكلمة والذى مثلناه بـ gh هو جيم جافة مع هقة قوية ؛ وهو يلفظ على نحو ما تلفظ حرف الغين العربية ؛ وفضلا عن ذلك فإنه يوجد فى هذه الكلمة ، وكذلك فى كلمتى بوش (رقم ٢) وبوث (رقم ٣) حرف لم نستطع قط تقديم مقابل له ، وهو الحرف Ⴍ الحرف الثالث فى الأبجدية الأرمينية ، الذى يوافق فى بعض الأحيان الـ v أو الـ y اليونانية .

(٥) يوجد فى هذه الكلمة كذلك حرف Ⴍ صامت على الدوام . ولهذا فإننا لم نقدم مقابلا له فى هجائنا الفرنسى للكلمة ، على غرار ما تعرفنا مع الكلمة السابقة . وحتى لا نكرر هذه الملاحظة ، من الآن فصاعدا ، فإننا نسترعى الانتباه إلى أن حرف z أو الـ y أو الـ v اليونانية يأتى دوما ، بشكل تقريبى ، عقب حرف n (أو الواو) مباشرة ؛ ولهذا السبب ، ففى كل موضع ، فى هجائنا الفرنسى للكلمات الأرمينية ، نقابل المقطع الصوتى ou (واو أو ضمة مدورة) فيمكن القارىء أن يستنتج أنه يوجد بهذه الكلمة الحرف Ⴍ (y أو v يونانية أو J التى تقابل حرف I غير منطوق عقب الحرف n التى نتمثلها بالواو أو الضمة الممدودة .

(٦) الحرف الأول والذى مثلناه بالحرفين dz يقترب بعض الشىء من dj أو الجيم المعطشة فى العربية .

(٧) لم يعرفنا أحد قط بالاسم الذى يطلق على هذه الاشارة ؛ ويبدو أن هذا الاسم كان مجهولا كذلك من شرويدر ؛ ولكن الأرمن كتبوها لنا ضمن الاشارات الموسيقية ، وبالترتيب التى نوردها عليه هنا ؛ وهذه لا توجد قط فى قائمة اشارات الغناء التى وردت فى الصفحة ٧٧٣ من كتاب غناء الأرمن .

(٨) بخصوص الحرف الرابع الذى سبق أن مثلناه بالحرف g ، انظر الهامش رقم (٣) .

(٩) سبق لنا أن لاحظنا أن الحرف الأول هنا يوافق حرف الباء الخفيفة b ، عندنا ، ملفوظا بشدة وبلكنة جرمانية ، وأنه بالتالى يشبه فى نطقه حرف الباء الثقيلة p أكثر مما يشبه الباء المخففة ؛ وأننا لهذا السبب قد كتبنا pouch بدلا من bouch ، وهذا هو السبب كذلك الذى يجعلنا نكتب pien goerdch بدلا من bien goerdch أى المعقوف بشدة ، مخالفين بذلك شرويدر فى ترجمته اللاتينية bien uncum للكلمة نفسها .

(١٠) سمعناهم ، فى هذه الكلمة ، يلفظون الحرف الثالث مثل الجيم غير المعطشه (g) برغم أن شرويدر قد جعله مقابلا لحرف k ، وبرغم أننا قد وجدنا لها فى الواقع النغمة نفسها التى وجدناها فى كلمة dzounk (جونك) على وجه التقريب ، وإن كنا قد سمعناهم هنا ، بوضوح شديد ، يلفظونها جانجينيه .

(١١). الحرف الثانى فى هذه الكلمة لم ينقل إلينا قط (أى لم نسمعه ينطق أبدا) فى شكل حرف الكاف k ، وإنما فى شكل حرف الجيم غير المعطشة ؛ ولهذا السبب فقد كتبنا هذه الكلمة إجوّيردش eggoerdch .

(١٢) ويقابلنا هنا كذلك الحرف نفسه (وهو الثالث هنا) الذى تمثلناه بالحرف g لأننا سمعناهم يلفظونه على هذا النحو .

(١٣) لا يزال حرف J هنا غير ناطق تماما .

(١٤) اسم هذه الاشارة مجهول لنا ، كذلك فإن أسماء بقية الاشارات التالية مجهولة هى الأخرى من المنشد الأرمينى الذى رجعنا إليه ؛ ونحن ندين بالقليل الذى عرفناه فيما يتصل بهذه الاشارات الأخيرة إلى مطران هذه الجالية ؛ ولعل شرويدر لم يستطع كذلك الحصول على تفسير لها ، طالما لم يشر – هو – إلى أية واحدة منها بالاسم ، حين تصدى للتعريف بها ؛ واكتفى بأن نسخ قائمة هذه الاشارات الموسيقية ، بالشكل الذى وجدها عليه فى كتاب الغناء عند الأرمن ، ص ٧٧٣ .

المبحث الخامس

من أين يأتي الاختلاف البين ، القائم بين ميلودى المقامات الثمانية فى الغناء الدينى للأرمن كما يقدمه شرويدر ، وبين ميلودى هذه الأغنيات نفسها كما نقدمه نحن — جدوى الوسائل التى استخدمناها للتعريف بها — أمثلة على هذه المقامات الثمانية مكتوبة ومعروفة نوتتها بالأرمينية ، ثم مدونة بحروفنا ومدونة بنوتاتنا — الأغانى الشعرية التى يتألف طَرَبُها فقط من نبرات الكلمات والتى نجدوزنها هو وزن عدد وإيقاع الأبيات .

نشر شرويدر ، منذ نحو مائة عام ، سلم المقامات الثمانية للغناء الدينى عند الأرمن فى مؤلفه :

Thesaurus linguae Atmenicae etc لكننا قد أصبنا بدهشة بالغة عندما قارنا ميلودى هذه المقامات أو الألحان (كما نشرها شرويدر) ، بالمليودى الذى أسمعنا إياه منشدنا الأرمينى حين غنانا هذه الأغنيات نفسها ، فقد وجدنا الواحد منهما يكاد يناقص الآخر تمام التناقض ، إذ يبلغ الاختلاف بينهما درجة أن أى شخص آخر سوانا ، حين يقارن الأغنيات التى نشرها شرويدر بتلك التى نقدمها هنا ، قد يخطر على باله فى البداية ، وهو محق ، أنه إما أن شرويدر لم ينقل هذه الالحان بدقة أمينة ، وإما أننا قد أضفنا أشياء كثيرة إلى ميلوديها ، أو أننا قد غيرناه ، وإما أن هذا الميلودى الذى مضى عليه قرن من الزمان ، قد تعرض لتغييرات كبيرة فأصبح متكلفا لهذا الحد الهائل ، ومثقلا بالزخارف .

ومع ذلك فنحن على يقين أن شيئا من ذلك كله لم يحدث فى واقع الأمر لأسباب عديدة :

أولا : فمن الواضح أن ميلودى الأغنيات التى قدمها شرويدر يحمل طابعا أصيلا ، وملمحا شديد الخصوصية لن يكونا لهذا الميلودى ، لو أن شرويدر كان قد

حرف منه ، أو غير بعض الشيء من سلم نغماته .

ثانيا : لأن بمقدورنا أن نشهد بأننا من جانبنا قد بذلنا كل عناية ممكنة ، واتخذنا كل احتياط ممكن تصوره ، حتى ننقل وندون غناء هذه المقامات أو الالحان بدقة وسواسة ، وبأننا قد حرصنا على هذه الدقة ، حتى فى أكثر التفاصيل رهافة ودقة .

ثالثا : وأخيرا فإن من المؤكد أن ميلودى هذه المقامات لم يخضع لأى تغيير من جانب الأرمن منذ قرن ، فلقد ظلت الاشارات المستخدمة فى تدوينها هى نفسها على الدوام ، كما لا تزال كتب الغناء التى كانوا يستخدمونها منذ قرن هى نفسها التى يستخدمونها اليوم ، وهى نفسها كذلك التى رجع شرويدر إليها ، بل إن من المرجح أن تكون الأغنيات التى تضمنتها هذه الكتب لا تزال تحتفظ بالشكل الذى نظمها عليه ميسروب .

ولهذا كله فإنه يلزمنا بالضرورة أن نلتمس أسبابا أخرى ، بخلاف تلك التى تراود الذهن للوهلة الأولى ، لتفسير الخلاف القائم بين الأغنيات الأرمينية التى يقدمها شرويدر ، وتلك التى دوناها بأمانة صارمة وتحت إملاء منشد أرمينى ، ينظر إليه باعتباره بالغ المهارة فى ممارسة فنه .

وفى رأينا ، فإن أحد الأسباب الحقيقية والرئيسية التى أوجبت حدوث مثل هذا الاختلاف ، هو أن طريقتنا فى كتابة النوته اليوم ، فى أوربا لم تعد هى الطريقة نفسها التى كانت متبعة منذ قرن ، وأننا اليوم ندون النوته بنقاط سوداء أو ذوات أسنان ، ما كانوا ، يدونونه منذ مائة عام بدوائر وبياضات ، أو حتى نستخدم التعبيرات نفسها التى كانوا يستخدمونها فى ذلك الوقت بواسطة علامات موجزة Demi brieves أو بالغة الصغر minimes ، وأن البقع السوداء التى كانوا يسمونها فى ذلك الوقت Demis-minimes ربما تكون هى التى قد استبدلنا بها اليوم العلامات المزدوجة بل المسننة التى نستخدمها الآن ، وهكذا بالنسبة لبقية إشارات النوتة الموسقية ؛ وهناك سبب آخر نظن أنه قد أسهم بالضرورة ، كذلك ، فى إظهار بعض فروق بين الأغنيات الأرمينية التى عرّف بها شرويدر ، وبين تلك التى قمنا بنقلها ، وهو أنه من المحتمل أن تكون هذه المقامات أو الالحان قد قدمت إليه فى نسق أو نظام

يختلف قليلا عن ذلك النسق الذى كتبها لنا ، وأنشدنا إياها ، عليه منشدها الأرمينى ، فغالبية مقامات أو ألحان شرويلر ، على وجه التقريب تشبه مقاماتنا إذا ما بُسِّطت (هذه الأخيرة) ؛ فنحن نلاحظ أن فى مقاماتنا تطورا أو امتدادا للنغمات المتشابهة هنا وهناك ، وإن تكن مدة كل نغمة ، والوقت الذى يستغرقه الايقاع أو الوزن ليسا على الدوام على النسبة نفسها عندنا وعنده ، وهو ما يمكن حدوثه إذا ما كان الشخص الذى أسمعه هذه الأغنيات قد أداها ببطء أكبر ، وبطريقة أكثر بساطة وأقل زخرفا ، عما فعله أمامنا منشدنا الأرمينى ، فإذا مابدا الميلودى الذى نقلناه مرهفا أو متكلفا لحد كبير ، وبدا ميلودى شرويدر بالغ البساطة ، فلعل ذلك يعود إلى أننا ، خشية منا أن نمسّ اللحن إذا ما اعتقدنا أننا لا نحذف سوى زخارف ترجع إلى ذوق المنشد وحده ، قد آثرنا أن ننقل بحرص وسواس كل ما سمعناه ، مهما تكن الصعوبة واضحة فيما يتصل بالإيقاع ، فى حين يكون شرويدر وهو أقل منا تحرجا ، قد أهمل ، وهذا محتمل ، كل ما قد بدا له من قبيل الزخارف ، فلم يلق بالا إلا للنغمات الرئسية لكل إيقاع ، تلك التى تنتمى ، فيما بدا له ، إلى الغناء البسيط ، ولعلنا قد نأخذ بكلا السببين ، مع تفاوت نصيب كل منهما فى التأثير ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك ، فإذا ما غيرنا من نسق المقامات ، كما نحدس أنه قد حدث — فإننا لن نعود بقادرين على تمييز علاقات التشابه القائمة بين ميلودى هذه المقامات كما قدمه شرويدر ، وبينه كما قدمناه نحن ، وفى الوقت نفسه ، فبخلاف أن العقبات التى اضطررنا للتغلب عليها ، كيما نخضع للإيقاع كل الزخارف التى أضافها منشدنا لهذا الميلودى ، هى برهان على الإخلاص الذى نسخنا به أغنيات المقامات الأرمينية الثمانية ، فإن هذه الزخارف نفسها تقدم فكرة أكثر كمالا وأكثر حقيقة ، عن الذوق والعبقرية الموسيقية عند الأرمن .

لكن الأمر الذى نأسف عليه كثيرا ، والذى ربما كان بمقدوره أن يبدد كل ريبة ، ويزيح الكثير من العقبات ، فهو أن شرويدر لم يفكر فى أن يُلزم الشخص الذى أسمعه أغنيات هذه المقامات الثمانية ، بأن يكتب بنفسه نص هذه الأغنيات ، وأن يدون الاشارات الموسيقية الأرمينية فوق الكلمات ، كما طلبنا نحن إلى منشدنا ، فقد بدا لنا أن هذا الاحتياط وحده ، كان هو القادر على تركيز انتباه المغنى ، وعلى أن يلتزم

بالدقة عند الغناء ، ولو أنه قد قدم هذه الاشارات الغنائية فوق الكلمات ، كما فعلنا نحن هنا ، ثم كتبها بحروفنا ، ودون نوتتها عن طريق العلامات الموسيقية التى نستخدمها ، لكان قد قدم مزيدا من السهولة فى التعرف عليها ، وفى تقدير أثرها ، بل لكان قد قدم للأرمنيين أنفسهم كذلك وسيلة للمقارنة ، يرجعون إليها ويلتمسون دقتها كلما تعوزهم الحاجة فى هذا الصدد ، وهكذا فإن علينا منذ الآن ، أن نطبق هذه التجربة على الأغنيات التى نقدمها هنا ، وأن ننقح ما سيبدو. فيها موسوما بميسم انعدام الدقة ، بل إننا لنرغب باكثر مما رغب فى ذلك أحد من قبل ، ألا نكون أصحاب مصلحة فى كتمان أو إخفاء أخطاء لا يمكننا ، بأية طريقة ، أن تأتينا إلا عن طريق غيرنا ، فإذ كان الغرض الرئيسى من بحوثنا ومن عملنا ، هو أن نسهل للآخرين وسائل توضيح وتعميق أمور لم يتيسر لنا لا الوقت ولا الفرصة المناسبة للكشف عنها ، أو قل إننا لم نلمحها إلا عن بعد بعيد ، وسط غبشة الظلام ، فلا شىء أثمن ، بالنسبة لنا ، من أن يتوصل إليها غيرنا ذات يوم .

(١)
Առաջի (1) ձայն.
Aradchi dsain (1). (٢)

أرادشى دْسينى ، أى

المقام الأول

(٤) (٥) (٦)
ա, ձ (1). Օրհնեսցուք (4) զՏ (5) տէր (6) զի փառօք է փառաւորեալ.
a, dz. Orhnestsoukh az der zzi parokh é paraw-noereal.

Celebremus Dominum quia gloriosè glorificatusest

وتلفظ بالعربية : أورجنستوخ آز در ظى باروخ إيه
باراوْ فوريال

---

(١) أضاف شرويدر إلى نهاية هذه الكلمة Ն وهو يقابل حرف النون (n) ، =

(١)
Առաջի Հայն կոգմ
Aradchi dsain gouyhme

= لكن منشدنا الأرمينى قد حذفه .

(٢) حرف النون ՂԼ فى هذه الكلمة لين ، ويلفظ كما لو أن بعده حرف ياء كما نلفظ فى الفرنسية كلمة saignée ؛ وهكذا ينبغى أن نلفظها دسينْ ، بدلا من دِسينْ ، (بمعنى مقام) .

(٣) هذان الحرفان (ويقابلان الحروف اللاتينية المكتوبة أسفل كل منهما) أى آ و دس ، هما اختصار للكلمة السابقة ؛ فالحرف الأول (ويقابله حرف գ)يأتى اختصارا لكلمة adarchai بمعنى الأول ، والحرف الثانى ويقابله الحرفان ds فهو اختصار لكلمة dsain بمعنى مقام ؛ وعلى هذا فإن هذين الحرفين هما اختصار لعبارة المقام الأول .

(٤) الحرف الثالث فى هذه الكلمة ويقابل حرف الهاء (h) يلفظ بهته حلقية ، تحدث على وجه التقريب الأثر نفسه الذى يحدثه حرف الجيم المعطشة (j) مما يجعلنا نلفظها أورجنستسوخ (أو أوجنستسوخ) بدلا من أورهنستسوخ .

(٥) يقابل هذا الحرف ، طبقا لشرويدر ، حرف c حالة كونه صامتا ، وإن كنا قد سمعناه يُلْفَظ كما لو كان فتحة قصيرة ، تخرج من بين الأسنان ، على نحو ما يفعل الانجليز على وجه التقريب .

(٦) يجعل شرويدر من هذا الحرف مقابلا لحرف الراء (r) ، والذى يرى أن من الواجب أن نلفظه برقة ، لكننا رأيناه يلفظ دالا (d) وبشكل أقرب إلى الجفاف أو الشدة فى الحقيقة ، وإن يكن فى الوقت نفسه أقل جفافا من الـ d الألمانية ، أو مما يلفظ عليه حرف الـ d الفرنسية ملفوظا بلسان جرمانى ، ولهذا فقد قابلنا هذا الحرف بالحرف d . ونحن نلاحظ هذه الأشياء ، لأن الفرنسى وحده ، فى غالبية الأحيان ، هو الذى يستطيع التقاطها ، وعندما يشير له الأجانب إليها فإنه يفعلون ذلك على الدوام بشكل قاصر إلى حد كبير ؛ وهذا هو السبب فى أننا لم نستطع ، إلا فى القليل النادر ، أن نمسك بالنطق الصحيح للكلمات التى لم نسمعها ، نحن بأنفسنا ، وهى تلفظ .

(١) وقد وضعنا فى مقابل هذا الحرف ، عند الكتابة ، جيما غير معطشة ، إذ نطقه الأرمن أمامنا على هذا النحو ، وهو يأتى مقابلا لحرف الكاف k فى حروف الهجاء الأرمينية التى قدمها شرويدر .

مقلوب (*) المقام الأول

աղ (١) (٢) Օրհնեսցուք ըզ տէր զի փառօք է փառաւորեալ.
a. k. Orhnessoukh az der &c.

Celebremus Dominum &c.

السلم الموسيقى للمقام الأول (٣)
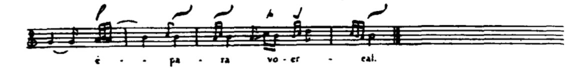


(*) الكلمة الفرنسية هى Plagal وتوردها بعض القواميس على أنها : المحط المحيَّر وفيه تكون الفاصلة الخماسية فى الحاد أو الجهير وتكون الرباعية فى الغليظ أو الخفيض ، وتفسرها موسوعة Bibliograplie Universelle الفرنسية بأنها تعنى فى النظام الموسيقى الجريجورى بأنها مقلوب المقام ، حين توضع خماسية فى الحاد ورباعيته فى الغليظ ، وآثرنا استخدام كلمة مقلوب لسهولتها ولعلنا لا نكون قد أخطأنا . [المترجم] .

(١) هذا الحرفان ، هما اختصار للكلمة الأرمينية aradchi goueghme [أرادشى جويغم] أى مقلوب المقام الأول .

(٢) هذه هى على الدوام الكلمات نفسها ، ونحن لا نكررها هنا ، كما سنكررها فيما بعد إلا لأن الإشارات الموسيقية لا تكون هى نفسها فوق الكلمات (أى يتناولها التغيير) .
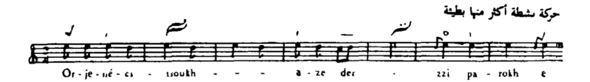
(٣) حيث لم يكن المنشد الذى أنشدنا هذه الأغنية يصطحب أية آلة موسيقية ، يمكنه أن ينتظم عليها ، ويعرفنا بالدرجة الصحيحة إلى المقام الذى كان ينشد فيه ؛ وحيث لم يكن يستطع أن يحتفظ فيما بين المقامات الأول والثانى والثالث الخ ومقلوباتها ، بالعلاقات أو النسب التى تحددها القواعد بشكل صارم ، وحيث لم يفسر لنا – هو – بشكل واضح هذه القواعد ، فقد استنتجنا من جانبنا أن هذه المقامات تحتفظ فيما بينها بنفس النسب القائمة عندنا ، والتى كانت قائمة كذلك عند الاغريق ؛ ومع ذلك فإننا لم نجرؤ أن نأخذ على عاتقنا أن نضع النوتة الموسيقية لها ، على مسئوليتنا الخاصة ؛ كذلك لم تكن لدينا دوافع أخرى تحدو بنا ، عند اختيار السلم الذى دوناها فيه ، إلا تجنب علامات الصعود والهبوط .

(٤) كان من الضرورى أن نكتب الشكل الإملائى للكلمات على النحو الذى رأيناها =



السلم الموسيقى لمقلوب المقام الأول

حركة نشطة أكثر منها بطيئة





= تلفظ عليه ، لاسيما أن إيقاع الغناء كان يقتضى فى بعض الأحيان أن يمد المغنى الكلمات أو يختصرها ، وهذه رخصة تكاد تكون مقبولة من كل الشعوب ، يلاحظها المرء فى كلمات غالبية الأغنيات التى قدمناها كأمثلة ، وقد كانت هذه الرخصة الشعرية شائعة بالقدر الكافى عند الاغريق طبقا لرواية أرسطو ودينيس داليكارناس ؛ بل لقد انتشرت هذه الرخصة كنتيجة للمبادىء التى نقلها هذان إلينا ، الأول فى كتابه فن الشعر (البويطيقا) ، والثانى فى كتابه فن تنسيق أو توفيق الكلمات ؛ فأرسطو فى الفصل الحادى والعشرين من فن الشعر يقول : إن « الوسيلة التى تسهم أكثر من غيرها فى النهوض بالبيان أو طريقة النطق ، دون أن تجعله أقل وضوحا ، هى أن نطيل (نمد) الكلمات أو نقصر من مدها ، وأن نغير فى حروفها ومقاطعها الصوتية » ؛ ويقول دينيس داليكارناس بشكل مباشر : « إن الكلمات ينبغى أن تكون تابعة للغناء ، لا أن يكون الغناء تابعا للكلمات » . وعلة ذلك نجدها فى مسائل أرسطو ، الباب التاسع عشر ، حيث يلاحظ هذا الفيلسوف : « أن من الضرورى أن نحاكى عن طريق الغناء أكثر مما ينبغى أن نحاكى بواسطة الكلمات » . وفى الواقع ، فإن الكلمات قد صيغت تعبيرا عن أفكارنا ، أما النبر أو النغمة أو الغناء فقد جاءت للتعبير عن مشاعرنا ، فالكلمات توجه إلى العقل أكثر مما تؤثر فى الأحاسيس ، أما الغناء فعلى العكس من ذلك ، يأتى ليؤثر فى المشاعر والعواطف أكثر مما يتوجه إلى العقل ؛ إن الكلمات هى لغة العقل ، أما الغناء فهو لغة النفس .

Խորհուրդ Հայս.

(١)
(برجرويد ذسينى)

المقام الثانى

(٢)
Բ Ձ
Ե. Ա. Օրհնեսցուք զՏր զի փառօք է փառաւորեալ.
Ձայն կողմ.

(أواخ جويغم)

مقلوب المقام الثانى.

Բ. Կ.
Ե. Ձ. Օրհնեսցուք զՏր զի փառօք է փառաւորեալ.
(٣)

---

(١) فى هذه الكلمة التى كتبناها املائيا على هذا النحو ، يأخذ حرف الجيم (g) نفس موضع الحرف الأرمينى الثالث فى الكلمة التى تعلوها والذى يقابله شرويدر بحرف الكاف (k) ؛ ولو كان هذا هو النطق الصحيح لهذا الحرف ، لوجب أن يؤدى أمامنا بشكل أكثر رقة ، ذلك أننا ، برغم ما بذلناه من جهد ، وبرغم ما التزمنا به من انتباه وملاحظة ، سواء فى الغناء ، أو فى دراسة اللغات وتمييز أقل أو أضعف نبرات الصوت البشرى ، لم نستطع قط أن نلمس لهذا الحرف تأثيرا آخر غير حرف الـ g لدينا ؛ والأمر نفسه بخصوص كلمة جويغم goueghme ، فقد بدت لنا على الدوام تحدث أثر حرف الجيم ، على النحو الذى كتبناها عليه إملائيا ، وإن يكن الشىء الوحيد الذى لاحظناه ، أن هذه الجيم تصبح أشد خشونة ، بقدر طفيف ، إذا كانت هى الحرف الأولى فى الكلمة .

(٢) هذان الحرفان ، وهما يقابلان عندنا b. ds ، هما اختصار لكلمة المقام الثانى ؛ وحيث أن الحرف الأول ، وهو الثانى فى حروف الهجاء الأرمينية ، يستخدم هنا تبعا لقيمته العددية وهى اثنان ، وحيث أن الحرف الثانى هو اختصار لكلمة (دسينىْ بمعنى المقام) ، فإن هذه الحروف ، على هذا الترتيب ، تعنى عبارة : المقام الثانى .

(٣) هذا الحرفان يعنيان مقلوب المقام الثانى ؛ فالحرف الأول يعنى الرقم ٢ ، والحرف الثانى هو الحرف الأول من كلمة جويغم بمعنى مقلوب وهكذا يكون المعنى المقصود هو : مقلوب المقام الثانى .

Երրորդ Ձայն.

(يرويرد دسينىْ)

المقام الثالث

գ ձ. Օրհնեսցուք ըզ տր զի փառօք է փառաւորեալ.
(١)
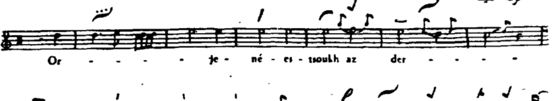
Վառ Ձայն.

(واره دسينىْ)

مقلوب المقام الثالث

գ կ Օրհնեսցուք ըզ տր զի փառօք է փառաւորեալ.
(٢)

السلم الموسيقى للمقام الثانى



(١) الحرف الأوّل هنا يستخدم حسب قيمته العددية وهى ثلاثة ، أما الحرف الثانى فهو اختصار لكلمة دسينىْ بمعنى مقام ، وبذلك يعنى الاختصار هنا : المقام الثالث .

(٢) يستخدم الحرف الأوّل هنا ، كذلك ، حسب قيمته العددية : ثلاثة ؛ أما الحرف الثانى ، كما رأينا من قبل فيشير إلى مقلوب المقام ، وهكذا يعنى هذا الاختصار : مقلوب المقام الثالث .

السلم الموسيقى لمقلوب المقام الثانى

حركة خفيفة

السلم الموسيقى للمقام الثالث

حركة معتدلة

السلم الموسيقى لمقلوب المقام الثالث

حركة معتدلة

Չորրորդ Ձայն.

(تشيورورد دسينى)

المقام الرابع

Գ Ձ. Ձ. Ա (١) Օրհնեսցուք ըզ տր զի փառօք է փառաւորեալ.

Վերջ ձայն.

(٢)
(ويردش دسينى)

مقلوب المقام الرابع

Գ Կ. Ձ. Ա (٣) Օրհնեսցուք ըզ տր զի փառօք է փառաւորեալ.

Իստեղի.

(٤)

(إستيغى)

---

(١) الحرف الأول يستخدم هنا فى قيمته العددية وهى أربع ؛ وباستخدامه مع الحرف الثانى ، الذى هو اختصار لكلمة دسينىْ أى مقام ، فإن الحرفين معا هما اختصار لعبارة : المقام رابع .

(٢) هذه الكلمة تعنى خاتمة أو ختامى ؛ فالعبارة إذن تعنى المقام الختامى ، أو إذا شئنا دقة ، المقام الأخير .

(٣) الحرف الأول هنا كذلك يعنى أربعة ، والثانى يشير إلى كلمة جويغم بمعنى مقلوب تام ، وبذلك يعنى هذا الاختصار ؛ مقلوب المقام الرابع .

(٤) لا نجد لهذا المقام أثرا عند شرويدر ؛ وقد وجدنا الحرف الثالث فى هذه الكلمة يلفظ بكل أكثر جفافا عنه فى الكلمات الأخرى ، وأحدث فينا التأثير الذى يحدثه حرف التاء T .

مقام مشتق

(١) (٢) (٣) (٤)
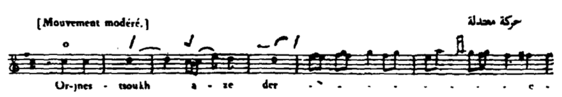
Orhnetsekh mangounkh az der yaworhnetsekh zzammnen dian.
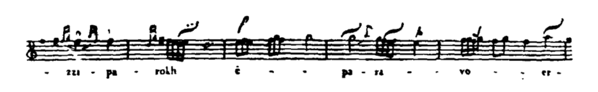
النطق العربى :

أورهنتسِخ مانجونغ آز دِرْ ياوُرْهينتسخ دِيان

السلم الموسيقى للمقام الرابع

حركة معدلة [Mouvement modéré.]







---

(١) هذان الحرفان ، هما الحرفان الأولان من كلمة استيغى بمعنى المقام المشتق من المقامات الأخرى ؛ وحين يضاف هذان الحرفان إلى الحرفين السابقين فإن هذه الحروف الأربعة تعنى المشتق أو المستخلص من مقلوب المقام الرابع .
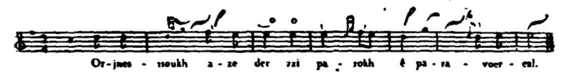
(٢) هنا ، كما فى كل الحالات الأخرى ، سمعنا الحرف الرابع من هذه الكلمة يلفظ مثل حرف الجيم g وليس على غرار حرف الكاف k .

(٣) لُفِظ هذا الحرف أمامنا مثل حرف الدال d وليس مثل حرف التاء T .

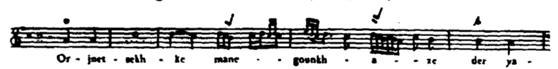
(٤) هنا أيضا ، سمعنا الحرف الرابع من هذه الكلمة يلفظ على نحو قريب مما يلفظ عليه حرف الجيم المعطشة J ، مع هنة خفيفة ؛ بحيث بدت لنا الكلمة فى النطق محدثة الأثر نفسه الذى تحدثه كلمة وِرْجنتسخ .

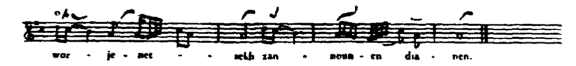
السلم الموسيقى لمقلوب المقام الرابع

حركة معتدلة



السلم الموسيقى للمقام المشتق من مقلوب المقام الرابع





وتوجد فى اللغة الأرمينية سبع حركات (سبعة حروف متحركة) وهى فى الوقت نفسه حروف هجاء ، وعلامات موسيقية ؛ وحيث يمكن أن يُغنّى الشعر فى هذه اللغة ، حتى ولو لم تكن هناك أية إشارات موسيقية الا هذه الحروف المتحركة ، فإننا نقدم هناك مقطوعة من الشعر الأرمينى منغمة تبعا للنغمات الخاصة بحروف الحركات هذه وموزونة طبقا لنغماتِ الايقاع :

Աւագ կողմ.
Awag gouegh me.

PLAGAL DU DEUXIÈME TON.

Բ կ. Ճառագայթ փառաց նորոգէ զմիտաց լոյս.
b. k. Djaragzith paratz nouroguê zmedats louis.

(١) (٢)

Անստեղծ արեգական լոյս ծագեա կայոյս.
Aa:dsegds ariegagan louis dzaguea husgouis.

---

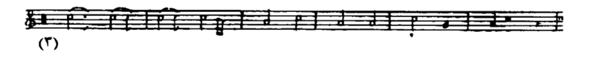
(١) لفظ أمامنا هذا الحرف كما يلفظ حرف الجيم g فى كل الكلمات ، عدا كلمة واحدة .

(٢) لم يحدث أن سمعنا هذا الحرف يلفظ بهتة خفيفة إلا فى هذه الكلمة .

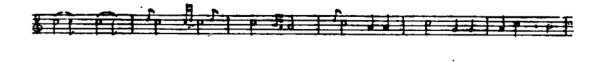
(١) (٢)
Փըրկիւըդ բօլօրից զզիս փօւթա փըրկել.
Perguiched polorits zzis poutha perguel.

« جاراجيث باراتس نوروجيه زميداتس لُويس أنسد بِخْدْس أريجاجانْ لُوِيس دزاجيا هُسْجويس بْرجيشِذْ بولوِريتس ظيس يوثا بِرْجِلْ »

نشيد من ثلاثة أبيات من الشعر
الأرمينى ، منغمة موسيقيا ، طبقا
لحركة وإيقاع الكلمات التى أملاها
علينا وأنشدنا إياها المنشد الأرمينى
[وهى المقطوعة الشعرية السابقة نفسها]



(٣)

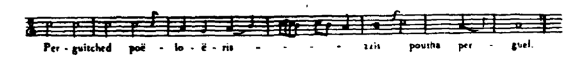


---

(١) قدم كيرشر هذا الحرف ، وهو يقابل حرف الدال D ، باعتباره تاء T ، وإن كنا نحن لم نسمعه يلفظ منغما على نحو أشد مما يلفظ عليه حرف الدال D عندنا ؛ وباختصار ، فالعلاقة واهية بين الطريقة الاملائية التى كتب بها كيرشر كلمات هذه المقطوعة الشعرية ؛ بحروفنا اللاتينية ، وبين الطريقة التى قمنا بها نحن من جانبنا ، عندما تمثلنا نطق وغناء منشدنا الأرمينى وتطابقنا معه ، حتى يمكن النظر إلى هذه الطريقة وتلك باعتبارهما ناتجين عن لهجتين مختلفين للغة واحدة ، اللهم إلا ، ونحن على استعداد لتصديق ذلك ، إذا كان هذا الاختلاف غير ناتج إلا من أن الحروف نفسها التى استخدمها كيرشر ، والتى استخدمناها نحن ، كذلك ، فى كتابة الكلمات الأرمينية ، لا تحدث الأثر نفسه ، من ناحية النطق ، فى اللغة الأم لكلينا .

(٢) ينبغى أن نلاحظ أن هذا الحرف ، وهو الثانى من حروف اللغة الأرمينية قد لفظ أمامنا على أنه الباء الثقيلة P ، ويبدو أنه قد اتخذ الشكل نفسه عند كيرشر .

(٣) الهجاء هنا أكثر انطباقا ، على الدوام ، مع نطق الكلمات أثناء الغناء ، أكثر مما هو يتطابق مع هجاء الكلمات نفسها فى النص .



النغمات الموسيقية

لغناء يردده أطفال الجوقة فى معظم

الأحيان أثناء قداس الأزمن

[وهؤلاء الأطفال يمسكون بأيديهم نوعا من الأجراس يؤرجحونها لأحداث الرنين بين وقت وآخر ، وسوف نتناول هذه الآلة الموسيقية بالحديث عندما نكون بصدد الحديث عن الآلات الموسيقية(*)]



(*) انظر المجلد التاسع من الترجمة العربية .

الفصل الرابع

حول الموسيقى اليونانية الحديثة

المبحث الأول

عن ضآلة المعلومات التى كانت لدينا حتى هذا اليوم عن الموسيقى اليونانية ، نجاح الخطوات الأولى التى قمنا بها ، فى مصر ، للتوصل إلى معرفة هذه الموسيقى — وصف مخطوطة لكتاب قديم عن الأغنيات اليونانية ، أعطانا إياها رئيس الدير اليونانى (الرومى) الواقع قريبا من مدينة الاسكندرية

لم يكن هناك ما يمكنه أن يثير فضولنا بقوة سوى الموسيقى اليونانية ، فأصالة نظامها ، وكثرة الإشارات التى يستخدمونها فى تدوينها ، وغرابتها ، ثم ضآلة المعلومات التى لا تروى غليلا ، والتى كان قد حصل عليها كل من كيرشر kircher ومارتينى Martini ، وبرونى Bruney وجلبير gilbert ، وعلماء آخرون على مثل هذا القدر من الجدارة والثقة ، هؤلاء الذين لم يتمكنوا ، بعد أن نقبوا فى كل المؤلفات التى استطاعوا أن يجدوها فى غالبية المكتبات المعروفة ، حول هذا الفن ، وبعد أن رجعوا بأنفسهم إلى يونانيين حاذقين ، من أن يلقوا بصيصا من الضوء على أى شيء — كان كل ذلك ، منذ زمان طويل ، قد جعلنا نأسف أننا لم تواتنا الفرصة كي نكتسب بشكل مباشر ، وعن طريق تجربتنا الخاصة ، معرفة كافية بهذه الموسيقى ، أو على الأقل ، أن نكتشف السبب الحقيقى الذى أدى إلى بقاء هذه الموسيقى مجهولة حتى اليوم ، فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا وألمانيا وأنجلترا ، برغم أنها ظلت تستخدم لقرون طويلة ، فى أوربا وآسيا وأفريقيا ، ولقد جاءت الحملة على مصر لتقدم لنا الفرصة التى كنا نرغب فيها ، ونحن من جانبنا ، لم نهمل شيئا كان بمقدوره أن يمدنا بالنفع فى هذه الحملة .

فبمجرد أن وصلنا أرض مصر ، ولاحظنا ذلك العدد الكبير من الأروام المنتشرين فيها ، بادرنا بعقد أواصر الصداقة مع الذين بدوا لنا ، من بين هؤلاء الأروام أكثرهم علما واطلاعا ، وبصفة خاصة ، مع البابوات أو القسس الأروام ، فى الاسكندرية ورشيد والقاهرة ، ذلك أن بمقدور الأجنبى أن يأمل ، وهو فى كنف رجال الدين أو التجار ، بصفة خاصة ، فى التزود بمعلومات بالغة الدقة عن الدين وعن العلوم والفنون ، وعن تقاليد وعادات البلاد .

وكانت الخطوة الأولى النافعة فى مشروعنا ، هى الزيارة التى قمنا بها فى صحبة الجنرال مينو ، إلى رهبان الدير اليونانى بالقرب من الاسكندرية ، وهناك ، ولأول مرة كذلك ، شعرنا ببعض العزاء عن ذلك الانطباع المقبض الأليم والعميق ، الذى طبعته فينا ، بدءا من ميناء طولون ، مشاهد البلاد التى تبدت لأنظارنا ، أثناء الطريق ، والذى كان لايزال يحدثه فينا ، وبدرجة أكبر ، منظر المكان الذى رسونا لتونا عنده ، فلم نكن نلمح خلال الطريق فى كل ما يحيط بنا سوى جزر تغطيها الجبال الضخام ، التى كان يبث فينا جلمود صخورها العارية والجافة ، ذات اللون الملحى الحائل الضارب إلى لون الرماد ، الملل والسأم ، بفعل رتابتها المقيته والمضجرة والتى كانت تفعم النفس بذلك البؤس القاتل الذى يغرق فيه بالضرورة هؤلاء الذين يقطنونها ، وفى الوقت نفسه فإننا ، بدلا من أن نجد ، حين وصلنا إليها[1] ، هذا الاقليم الشهير والذى ذاع صيت خصوبته المذهلة ، لم نجد هناك سوى أرض تحرقها الشمس ، وتربة تحولت إلى تراب ، حتى لتغدو شبيهة بالرماد ، وفناء شاسعا من خرابات لا نفع فيها ، تمتد من ورائها صحراء فسيحة يغطيها محيط من رمال متحركة ، يكاد المرء لايصبح قادرا فيها على أن يلمح فيها قشة عشب ، وإذا ماشئنا أن ننزع البصر من مشهد مفزع إلى هذا الحد ، فإنه يتوقف ، فجأة على ما يشبه بلدة كبيرة قذرة ومنفرة ، بنيت بحذاء شاطىء البحر ، خلع الناس عليها ، على سبيل الهزء والسخرية فيما يبدو اسم تلك المدينة الشهيرة ، التى أمر بتشييدها فى هذا الموضع ، الاسكندر الأكبر ، تلك المدينة التى يكاد لم يتبق منها سوى بعض أطلال قد تكون كافية للاستدلال عليها ، ولقد وجدنا هذا المكان يقطنه شعب فظ الطبع ، اشتهر عنه منذ زمان بعيد أنه كذلك ، شعب يحطمه الطاعون ، ويبعث هو ، على الرعب ، يسعى ، إذ أحنقه أنه لم يتمكن من أن يبدى سوى مقاومة لاجدوى منها ، أمام جيش من شجعان الفرنسيين يقوده بطل مغوار ، كى ينهك بالتجويع قوى غالبيه ، بأن يخفى عنهم حتى أشد صنوف الطعام ضرورة ، وليحكمن القارىء بعد ذلك على ما كان علينا أن نستشعره ، حين دخلنا بعد أن ابتعدنا مسافة لاتكاد تجاوز ربع الفرسخ من هذه المغارة ، التى تكتظ بهؤلاء الأفظاظ قساة القلوب ، هذا الملاذ الآمن فى كنف أوربيين ودودين ، تشع منهم

---

(١) أى إلى مصر   (المترجم) .

حضارة تضرب إلى بعيد ، أولئك هم اليونانيون النشطاء ، الذين أمكنهم أن يثوا فى الطبيعة الحياة وأن يزينوها بكل مفاتن الفن ومباهجة وحين تنفسنا هواء صحيا يعبق بعطور أجمل الورود ، وحين وجدنا أنفسنا ندلف إلى حجرات يسودها النظام وتسودها النظافة ، زينت بذوق ولياقة ، حتى لنرى فيها كل ما يشهد بحب العلوم والفنون ، وأخيرا يمكنتا أن نجد ، ونحن جلوس إلى مائدة أعدت بشكل جذاب ، تزخر بأطعمة تشع رقة وخمور تعد بالنشوة ، عزاء وسلوى لكل صنوف الحرمان التي قاسينا منها منذ دخلنا الاسكندرية ، نعم فلقد كان بمقدور هذه اللحظة أن تمسى واحدة من أسعد لحظات حياتنا ، لو لم تكن ذاكرتنا النشطة ، تجتر على الدوام ، تلك الحاجات الملحة التى يستشعرها العديد من أصدقائنا والكثيرون غيرهم من الفرنسيين فى تلك اللحظة .

ومع ذلك ، ومهما يكن الموقف الذى وجدنا أنفسنا فيه ، فلم يكن بمقدور ذلك أن ينسينا الهدف الأساسى الذى قادنا إلى هذا المكان ؛ لم نكن نشاء أن نفقد لحظة واحدة من الفرصة التى سنحت لنا ، كى نحصل على بعض معلومات حول الموسيقى اليونانية ، فوجهنا حول هذا الموضوع ، العديد من الأسئلة إلى رئيس الدير ، فأجاب عليها بكثير من الدقة والوضوح ؛ وحين فرغنا من طعامنا ونهضنا ، رجوناه أن يطلعنا على بعض كتب الغناء مدونة بالاشارات الموسيقية الحديثة ، فأمر على الفور بإحضار كتاب هو مخطوطة كبيرة الحجم ، تضم الأغنيات اليونانية ، توسل إلينا أن نتقبلها قائلا إنه لايعرف مخطوطة أقدم منها .

ولن يكون مضيعة للوقت ، أو أمرا عديم الجدوى ، أن نقدم هنا وصفا لهذه المخطوطة :

أولا : لأن مثل هذا الوصف سوف يكشف لنا عن العصر الذى تنتمى إليه هذه المخطوطة ، بشكل تقريبى .

ثانيا : لأنه سيمكننا من التعرف على ماهية هذا النوع من المخطوطات .

ثالثا : لأنه سيمكن القارىء من أن يحكم ، بطريقة أفضل ، على طبيعة الوسائل التى كانت فى حوزتنا عند دراسة الموسيقى اليونانية الحديثة ، وحقيقة ما أنجزناه فى هذا الصدد متجاوزين به أولئك العلماء الذين سبقونا فى هذا المجال .

لابد أن هذه المخطوطة كانت تضم فى الأصل أربعمائة أو خمسمائة صفحة ، ويبدو أنها قد رممت مرات عدة ، وفى أوقات متفرقة وقد كانت كلها فى البداية ، ثم فى جزء كبير منها الآن ، مكتوبة على أوراق من الجلد ، ويرى المرء من لون وحالة وريقاتها أن بعضا من هذه الوريقات أكثر قدما من بعضها الآخر ، وهناك بعض منها مصنوعة من الورق ، لعلها قد حلت محل وريقات من الجلد بليت بفعل الاستعمال أو طول الوقت ، أو تمزقت أو انطمست لأسباب أخرى ، وحروف الكتابة فوق الجلد قصيرة ودائرية تامة مكتملة وسهلة القراءة ، أما الحروف التى خطت على الورق فهى على العكس رفيعة ورديئة وإن يكن الحبر الذى كتبت به لايزال شديد السواد ، فى الوقت الذى حال فيه سواد الحبر فوق الوريقات الجلد ، حتى بدت الكتابة فى لون رمادى يضرب إلى الصفرة ؛ والإشارات الموسيقية بصفة عامة بالغة الوضوح ، تبدو تلك التى دونت فوق الجلد أكثر سرعة (أى كتبت بشكل متعجل) عن الأخريات ، كما تبدو مشكلة بيد أشد تمرسا وأكثر مهارة ؛ وتغلف هذه المخطوطة لوحتان (غلافان) من الخشب ، يكسوهما قماش من صوف متشابك الخيوط ، ألصق فوقهما جلد حور ، وقد ظننا من شكل الحروف والمادة التى تكون الغلاف ، أننا بإزاء آثار تخول لنا الظن بأن هذه المخطوطة يمكنها أن تعود إلى القرن الخامس أو السادس عشر ، لكن أثرا آخر قد نهض ليؤكد لنا رأينا ، فى الوقت نفسه الذى كشف لنا فيه ما كانه هذا النوع من كتب الغناء ، وهو أمر لم نكن لنعرفه ــ ربما ــ لولا ذلك ، مادامت مقدمة وخاتمة هذه المخطوطة ناقصتين ، فعلى الوريقة الأخيرة والتى لم تكن على وجه التقريب هى الوريقة النهائية من هذا الكتاب ، حيث من السهل أن نرى ذلك ، من هذا الفراغ الذى لا يزال قائما بين الغلاف ووريقات الكتاب ؛ فوق هذه الوريقه (وهى التى لم تكن كذلك واحدة من أقدم وريقات المخطوطة وهو ما يمكن الحكم عليه من لون وحالة الجلد) ، وفى أعلى الصفحة ، فى الهامش ، نقرأ هذا التاريخ ، ١٦١٤[١]

---

(١) بعد أن كتبنا ذلك ، وبينما كنت أتصفح المخطوطة نفسها ، عثرت فى أعلا إحدى الصفحات ، فى الهامش هذا التاريخ ! ٨٢٥ ، فلو كان هذا هو تاريخ الكتاب حقا ، فإنه سيعود بذلك ، وعلى وجه التقريب ، إلى نفس زمن القديس جان دماسين **Jean Damascine** ، مبتكر =

وبمعنى اخر ، فإذا كان هذا التاريخ يحدد السنة التى احتاج فيها الكتاب ، وقد أصبح قديما بالفعل ، لكى يرم فلا بد أن يكون افتراضنا غير بعيد عن الصواب ، ذلك أن كتابا من هذا النوع هو بالغ النفع لحد لابد معه أن يغلف بعناية ، كما أننا لن نكون بعيدين أكثر مما ينبغى عن الحقيقة المرجحة ، إذا ما افترضنا أن يكون عمر هذه المخطوطة قد بلغ بالفعل فى ذلك الوقت مائة عام ، حين تم ترميمه ، أى فى العام ١٦١٤ .

وفى الوقت نفسه فإننا نقرأ بالقرب من هذا التاريخ كذلك ، عبارة ديكه ميجاس dike megas ، وهى التى نعتقد أنها عنوان الكتاب ، وقد وردت مرة أخرى فى هذا الموضع ؛ وإليكم الأساس الذى بنينا عليه رأينا : يطلق عادة على كتب الأغانى اليونانية ، وبصفة خاصة تلك الكتب التى تحوى مبادىء الفن ، اسم باباديكه Papadike ، وهى كلمة مكونة من الكلمة اليونانية ديكه dike ، وتعنى **القاعدة** ، **الاستعمال** ، **العادة** ، وقد ألحقت بكلمة بابا ، وهى الكلمة التى تحدد بصفة خاصة طبيعة أو استخدام هذا النوع من الكتب ، وتشكل مع كلمة ديكه كلمة واحدة نكتبها باباديكه ، لأن هذا النوع من كتب الغناء كان يستخدمه القسس الأروام (اليونانيون) والذين يسمون منهم ، بصفة خاصة باباس papas ، وقد نستطيع أن نقدم مقابلا فى الفرنسية لكلمة بابا ديكة فى عبارة : طقوس الغناء أو الإنشاد الدينى عند الباباس Rituel du chant des papas ، والأمر كذلك فيما يبدو بخصوص كلمة ديكه ميجاس ، التى قد تعنى إذا ما نظرنا إليها باعتبارها كلمة واحدة : الطقوس الكبرى فى الغناء grand rituel du chant الأمر الذى قد ينتج عنه ، أننا قد حصلنا على كتاب الغناء الكبير الخاص بالموسيقى اليونانية ، وفى الواقع فإن هذا الكتاب برغم كونه منقوصا ، لا يزال أكبر حجما بما يعادل اثنتى عشرة مرة ، عن الباباديكات بالغة الانتشار ، ولذلك فقد قيل لنا إنه كتاب بالغ الندرة وإنه لا يوجد – بعد – نظير له فى أى من الأديرة اليونانية فى أوربا وآسيا وأفريقيا ، ولهذا السبب فيحق لنا أن نعتقد أننا قد حزنا أفضل كتاب من كتب الأغانى اليونانية ، ولعله هو الوحيد من نوعه ، فى الوقت الحاضر .

= الموسيقى اليونانية الحديثة ؛ ولسوف يضيف هذا ، دون جدال ، قدرا كبيرا من الجدارة ، إلى هذه المخطوطة .

المبحث الثانى

حول الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحول طابعه وتأثيره ، وحول القواعد التى يتبعها المغنون ، والرخص الشعرية التى يبيحونها لأنفسهم ، والكتب التى تضم فى ثناياها مبادىء موسيقاهم وغنائهم

لم يكن كافيا بالنسبة إلينا أن نحصل على كتاب غناء مدون باليونانية ، وأن نتمكن من مقارنة إشاراته بتلك التى عرفنا بها كيرشر ، إذ كانت تنقصنا دراسة عن هذا الغناء نستطيع عن طريقها أن ندرس نظرية الموسيقى اليونانية وتطبيقاتها ، ولكن أيوجد شىء من ذلك فى مصر ؟ فإن وجد ، فأين يمكننا العثور عليه ؟ هذا مالم نكن قد استطعنا بعد أن نعرفه ، وهو فى الوقت نفسه ما خبرناه فى رشيد ، التى لم نتوان فى الذهاب إليها .

وبمجرد أن وصلنا هذه المدينة ذهبنا لزيارة البابا س ، وأبدينا لهم رغبتنا فى حضور قداساتهم وسماع أغانيهم، فحددوا لنا اليوم والساعة اللذين يمكننا فيهما التوجه إلى الكنيسة ، وإذ خشى هؤلاء أن نكون قد نسينا الموعد ، فقد تجشموا مشقة أن يحضروا بأنفسهم هذه المرة لاصطحابنا . كان اليوم يوم عيد ، وكانت الاحتفالات تتم بشكل احتفالى أكثر من المعتاد ، وإن اقتصر هذا الشكل الاحتفالى على كثرة رسم علامة الصليب وكثرة الركوع ، وكانت النسوة فى المقصورات فى حركة دائبة ناتجة عن أداء هذه الشعائر الصامتة (البانتوميم) ، وكانت الأغانى أطول من المعتاد ، وقد وجدنا هذه الأغنيات بالغة التعقيد ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى كثرة زخارفها ، وإن كنا لم نعرف قط من قبل زخارف من هذا النوع ، فهى لا تشبه على الاطلاق زخارفنا ، كما أن الأذن منا لم تسغ سماعها ، وقد كانت هذه الأغنيات تؤدى بالتبادل بين اثنين من المنشدين ؛ أما الذى لم يكن يتولى منهما ترتيل اللحن ، فكان يحافظ على نغمة القرار ، وكان يمد فيها لتستغرق كل الوقت الذى يترنم خلاله المنشد الآخر ، وكان يُعلى من صوته بين الحين والآخر ، وفى كل مرة كان يفعل فيها ذلك ، كنا نلاحظ أن

زميله يخفض من صوته ، ومن هنا استخصلنا أن الهدف من الحفاظ على نغمة القرار هذه ، منع المنشد من الابتعاد عن المقام ، أو لتنبيهه إلى أنه قد خرج عنه ، مع تيسير سبيله للعودة إليه ، وحين انتهى المنشد الأول من تراتيله توجه رجل دين كان يمسك أمام هذا المنشد بكتاب مفتوح ليقف تجاه المنشد الثانى ، وبدأ المنشد الأولى بدوره يؤدى نغمة القرار .

وبعد أن انتهى القداس ، اقتادنا البابا س إلى داخل ديرهم ، وأدخلونا إلى حجرة مؤثثة تأثيثا نصفه أوربى ونصفه على الطراز الشرقى ، وما أن بلغنا الباب حتى ألقوا على وجوهنا وأجسادنا بماء شديد البرودة ، من قارورة مصنوعة من زجاج أبيض اللون ، يسدها غطاء تزينه فتائل معدنية ؛ إنه ماء الورد الذى نثروه علينا طبقا لعادة سرت فى الشرق منذ زمان بعيد ، تتم حين يراد الاحتفال بمقدم أحد الأجانب أو بأى شخص آخر يقوم بالزيارة وإظهار الاحترام له ، وحيث لم نَكُ نتوقع مثل هذه الحفاوة ، فقد أجفلنا فى البداية ، لكن دهشتنا لم تطل لأكثر من لحظة المفاجأة ،ولم يكن لدى البابا س دون شك من وقت ليلحظوا هذا الانفعال من جانبنا ، وفى النهاية ضحكنا من الأمر معهم ، دون أن يثير تساؤلا لامن جانبهم ولامن جانبنا ؛ كانوا شغوفين لمعرفة كيف وجدنا أغانيهم وسألونا رأينا فيها ، فامتدحنا النظام والذوق اللذين أديت الأغنيات بهما ، وإن كنا قد تحاشينا أن نطلعهم على حقيقة الأثر الذى أحدثته فينا ، فإذ كانوا — هم — على يقين تام أن أغانيهم بالغة الجمال ، فكم كنا سوف نبدو فى ناظرهم ذوى مزاج ردىء للغاية ، لو أننا ظهرنا فى صورة من لم يتقبل طربهم ، لذلك فقد حرصنا أن نلزم الصمت دونه ، وبدا لنا أن من الأفضل أن نعرف منهم فائدة هذا الصوت المستمر الذى يحدثه المنشد الثانى ، خلال تراتيل المنشد الأول ، فأجابوا على أسئلتنا بأن هذا الصوت الدائم (القرار) يسمى الأيسون (أيسون) ، وأنه على هذا الصوت الثابت (الأيسون) ، يضبط المنشد غناءه ، فسألناهم ما إن كان المنشد عندهم لا يلتزم بشكل صارم باتباع نوتة الأغانى كما هى مدونة فى الكتب ، فأجابونا بأن المنشد الحاذق لا يكتفى قط بذلك ، بل إنه يكفيه أن يعرف المقام الذي ينبغى عليه أن يغنى فيه ، لكى يرتجل اللحن على الفور ، وأن الأيسون ، فضلا عن ذلك ، وكما نبهونا من قبل ، يستخدم مرشدا للمنشد كى يضبط إيقاع غنائه داخل المقام ، ولكى

يعيده إليه إذا ما كان قد ابتعد عنه فعدنا نسأل : ماهى إذن مبادىء وقواعد غنائكم ؟ فأشاروا على الفور إلى كتاب عرفناه : إنه الباباديكه ، قائلين : هذا هو ، إن أى شخص كائنا من كان ، يتعلم بمعونة مدرس متمكن كل ما يضمه هذا الكتاب ، يستطيع بسهولة أن يؤلف لحنا فى أى مقام يشاء ، لكننا أجبنا متسائلين : أليست لديكم أغانى مكرسة بشكل خاص لمناسبات بعينها ، وأخرى تدخرونها لبعض الاحتفالات المهيبة لهذا العيد أو ذاك ؟ وإذا لم تكن لديكم مثل هذه الأغانى ، وإذا كانت الالحان تؤلف بنت الساعة ارتجالا طبقا لذوق ومهارة المنشد ، فكيف تختارون الأغنيات التى تتفق مع المناسبات المختلفة ؟ فأجابوا بأن لديهم كل هذه الأغنيات مدونة مع نوتاتها فى الكتب ، وحيث أن كل واحد منهم يحفظها عن ظهر قلب ، وفى كل المقامات التى يمكنها أن تغنى فيها ، فإنه يكفى أن يشير أحدهم إلى المقام حتى يتذكروا الأغنية (المطلوبة) على الفور ، وقد كان بمقدورنا أن نسترعى انتباههم إلى هذا التناقض القائم بين هذه الاجابة الأخيرة وبين ماقالوه لنا من قبل ، ومع ذلك فحيث بدا لنا هذا التناقض ظاهريا أكثر منه واقعيا ، وأنه يعود بصفة خاصة إلى سوء استخدامهم لكلمة مؤلف التى أخدناها فى البداية بالمعنى الدقيق والصارم الذى لها فى موسيقانا ، فقد آثرنا ألا نقحم أنفسنا فى جدل حول الكلمات ، قد يكون طويلا مرهقا ، بالغ التجريد ، قليل الجدوى كما يحدث فى غالبية الأحيان بالنسبة لمثل هذه الأمور .

لقد كانت الدقائق بالنسبة لنا ثمينة للغاية ، وقد سارعنا بتفحص كتبهم ووجدنا أنه يوجد فى بدايتها بحث فى نظرية الموسيقى ، وضحت فيه خاصية الاشارات الموسيقية واستخداماتها ، وهذا على وجه الدقة ماكنا نرغب فى معرفته ، وسألناهم ماإن يكن من المستطاع أن نستنسخ الكتاب الذى يبدو أنه أكثر كتبهم شيوعا ، وهو مَن وضع يونانى شاب كان غائبا ، فدعونا لأن تعود فى الغد ، بشكل جعلونا معه نتعشم فى أن يقبل مالك الكتاب أن يتخلى عنه لنا ، فأخذنا بنصيحتهم وحصلنا بالفعل عليه .

كنا لانزال فى حاجة إلى معلم قدير يقود خطواتنا فى الدراسة التى كنا نزمع القيام بها لهذا البحث الموسيقى ، ومع ذلك فلم يكن بالأمر السهل أن نلقى مثل هذا

الشخص حتى فى اليونان نفسها ، وبالتأكيد ، فلم يكن لمثل هذا المدرس أن يوجد قط فى رشيد ، كما أن كل ماكتبه كيرشر والعلماء الآخرون حول الموسيقى اليونانية الحديثة لم يكن ليلقى لنا ضوء كافيا كيما نستطيع أن نستخلص منه بعض النفع ، ونحن نقلب فى هذا البحث الموسيقى ، ولم يكن نص هذا البحث الذى كان فى حوزتنا ليختلف عن نص أى باباديكه آخر ، فكل هذه الكتب تكاد تتشابه لحد بعيد ، ومن جهة أخرى فقد كانت تختلط فيها جميعا اليونانية الفصحى باليونانية العامية ، إلى جانب كلمات همجية (تعود إلى الشعوب البربرية) ، وهى أمور لا يتسنى تفسيرها إلا بواسطة مدرس متبحر فى فن الغناء اليونانى .

وهكذا انحصرت كل دراستنا خلال الأشهر الثلاثة التى قضيناها فى رشيد ، فى محاولات بسيطة تتلمس الطريق ، لم يكن لها من ثمار سوى أنها جعلتنا نألف بعض الشىء الاشكال المختلفة للعلامات والاشارات الموسيقية ، وهذه كبيرة العدد بالغة التنوع[١]

---

(١) سوف نشرح خاصية هذه النغمة عند التصدى لمبادىء هذه الموسيقى .

المبحث الثالث

عن مدرس الموسيقى اليونانية الذى عثرنا عليه فى القاهرة ، عن أسلوبه فى التدريس ، وعن الاختبار الفريد الذى اضطررنا للرضوخ له حتى يوافق على التدريس لنا ، حول منهاج هذا المدرس ، وكيف توصلنا إلى أن نجنى بعض الثمار منه ــ تفسير مبدئى لبعض الألفاظ المشكوك فيها ، فى هذه الموسيقى ــ عرض للنقاط الرئيسية فى هذا الفن ، والتى سيدور حولها الحديث ، فى المباحث التالية

فى النهاية التقينا فى القاهرة بالمدرس الذى كنا نبتغيه ، وكان ــ هو ــ المنشد الأول فى الكنيسة البطريركية للروم (اليونانيين)[1] وكان يسمى دوم جبرائيل (جابرييل عندنا) ، وقد رجوناه أن يتفضل مشكورا بإعطائنا دروسا فى الموسيقى اليونانية ، واتفقنا فيما بيننا أنه سيأتى كل يوم كى يعلمنا الغناء ، وكى يفسر لنا مبادىء هذا الفن وقواعده ، وكان عند كلمته معنا ، بل لقد فعل أكثر مما وعدنا به ،

---

(١) كان بطريرك الروم (اليونانيين) ، وقت وجودنا فى مصر ، يتخذ مقرا له فى مصر العتيقة ، حيث توجد للأروام كنيسة تحت رعاية القديس (سان) جورج . وهذا القديس مبجل للغاية ، فى مصر ، من جانب كل المسيحيين ، والأمر الأكثر مدعاة للدهشة ، أنه مبجل من جانب المسلمين أنفسهم ؛ فلهؤلاء ثقة فى فضائل ومعجزات سان جورج ، حتى أنهم يأتون ، فى أحيان كثيرة ، يتوسلون معونته ومساعدته سواء فى أمراضهم أو المحن التى تلم بهم ؛ وهم يسمونه الخضْر ، أى الأخضر ، لأنه قد مُثّل بهذا اللون . وقد أطلق عليه المسلمون ، بصفة خاصة ، هذا الاسم ، فى كنيسة قرية ببا ، وهم يتوجهون إليه ، إما فى المخاطر التى يتعرضون لها بفعل النيل ، أى بفعل تياراته العاتية التى تصطدم بالشواطىء العالية للغاية ناحية ببا ، بعد هبوطها من جبل الطير ، لتشكل منحنيات بالغة العنف ؛ وفى كل مرة يرى البحارة (المراكبية) أنفسهم فى خطر ، يصيحون : وتحن فى حماك ياخضر الأخضر ، أى أنت يامن هو أكثر خضرة بين الخُضْر ؛ وبعد ذلك يجمعون التبرعات فيما بينهم ، باسم ولى الله ، وتستخدم هذه التبرعات فى شراء شموع يختصون بها سان جورج ، ويوقدونها فوق مذبحه .

فقد أحضر لنا بحثا عن الغناء أخبرنا أنه أفضل من ذلك البحث (أو تلك المخطوطة) الذى حصلنا عليه من قبل ، والحقيقة أنه كان به أغنيات مدونة مع نوتاتها أكثر عددا من تلك التى توجد فى مخطوطتنا ، وإن تكن أقل توسعا فيما يختص بالمبادىء ، مع أن هذا هو الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لنا والأشد ضرورة ، إذ كنا قد حصلنا من قبل على الديكه ميجاس ، التى كانت تضم من الأغنيات المختلفة التى دونت نوتتها ، أكثر مما يوجد فى الكتاب الذى قدمه لنا دوم جبرائيل ، ومع ذلك فلم نظن أنه يجمل بنا أن نرفضه ، مهما بدا لنا مكلفا بعض الشىء .

كان الدرس الأول بالنسبة لنا نوعا من الاختبار سنظل نذكره لوقت طويل ، كان دوم جبرائيل مسنا ، وكان لصوته الرفيع الواهن والمرتجف ، نغمة مشروخة ، وكان بخلاف ذلك يغنى من أنفه بشكل متكلف ، يتصنع قدرا من الأهمية ، وكنا نعانى كل عناء العالم حتى نحتفظ بأعصابنا باردة ، وفى الوقت نفسه فقد كنا نجاهد أنفسنا حتى نظل داخل الحدود التى تقتضيها اللياقة والذوق ، ومع ذلك فحين كان يشدد علينا أن نقوم بدورنا بتقليده ، فلم نكن نعود بقادرين على أن نكظم غيظنا لأكثر من ذلك ؛ وإذا نظرنا إلى اقتراح كهذا باعتباره مزحة من جانبه ، فقد أخذنا نتندر عليه ، وكنا قد لاحظنا من قبل أن هؤلاء الذين يغنون فى مصر ، يغنون بشكل يفوق المألوف ، لكننا كنا أبعد من أن نعتقد أن الأمر يتم بدافع من المزاج وأنهم يجدون ، فى مصر فى طلب هذه الكلفة ، بعناية تماثل ما نبذله نحن ، فى أوربا من حرص كى نتجنبها ، وقد أقنعنا المظهر الوقور ، واللهجة الجادة لدوم جبرائيل ، وهو يتشدد علينا أن نغنى على طريقته فى النهاية ، أن لا مفر بالنسبة لنا إلا أن نطيعه أو أن نعدل نهائيا عن تعلم الموسيقى اليونانية الحديثة .

لكن الرغبة المتأججة التى كانت لدينا لمعرفة هذه الموسيقى ، أتاحت له أن يشدد علينا أن نغنى – برغم نفورنا من ذلك ، واستجبنا فى النهاية وعلى الرغم منا ، فكانت كل نغمة تؤدى تصحب معها عاصفة من الضحك المجنون ، كان يستحيل علينا أن نتجنبها أو أن نخفف منها ، وكلما زادت دهشة معلمنا من سلوكنا كلما كنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى مزيد من الضحك ، وعبثا كنا نحاول أن نفسر له أننا نضحك سخرية من فشلنا الباعث على الضحك ، إذ يبدو أن محاولتنا لمنع أنفسنا من

الضحك ، تلك التى كانت تحد من انطلاقنا على سجيتنا حين كنا نضحك ، على الرغم منا مع الآخرين ، هى على وجه الدقة ، ماكان يوضح أكثر من غيره ، أننا نضحك منه وليس من أنفسنا .

كان غضب دوم جبرائيل منا يوشك أن يصبح صريحا ، فكانت سحنته تربد وتظهر الكآبة والغم فى عينه ، وكنا ننظر إليه مشفقين متألمين ، فقد كان هو آخر شخص فى العالم نود أن نسبب له مثل هذا الضيق ، وكان هو أيضا يدرك ، لاجدال فى ذلك ، من التوقير الذى كنا نبديه نحوه ، أنه ليست لدينا أية نية لتعكير صفوه ، بله لإهانته قط ، لكن هذا ــ على وجه التجديد ــ هو ما ألقى به فى حيرة تماثل حيرتنا ، برغم أنها تمضى فى اتجاه مخالف تماما ، ولو كانت دروسنا قد استمرت على هذا النحو ، لما أحرزنا تقدما كبيرا فيها ، ومع ذلك فسواء لأن مدرسنا قد أصبح أكثر تساهلا أو لأننا ــ من جانبنا ــ قد بتنا أكثر وداعة وطاعة ، فقد مضى كل شىء ، بعد ذلك ، بقدر أقل من التشدد من جانبه ، وبقدر أكبر من الهدوء من جانبنا .

لم يكن من عادة دوم جبرائيل أن يبدأ بتدريس المبادىء ، وحيث كنا قد عرفنا بالفعل نوتات الموسيقى اليونانية ، فقد طلب إلينا فى البداية أن نغنى ، قائلا إنه سيدرس النظرية لنا عندما نصبح أكثر مهارة ، وقد تكون لهذه الطريقة ميزتها ، ومع ذلك فلم يكن بمقدورنا أن نتنبأ كم من الوقت ينبغى علينا أن نعطيه لهذه الدراسة ، وكم كنا سنسعد لو أن النظرية والتطبيق قد سارا معا جنبا إلى جنب ، لذلك فقد كنا نوقف معلمنا فى كل لحظة راجين إياه أن يفسر لنا كل ما كان يبدو أننا لا نعرفه ، وكنا ندون النوته أو كنا نجعله يدونها بنفسه بالاشارات اليونانية ، ثم نترجمها أمامه على الفور إلى الاشارات الأوربية ، مع الحرص من جانبنا على أن نضيف فوقها التفسير الذى تلقيناه عنها ، وفى يوم آخر ، فى مناسبة أخرى ، كنا نطلب من جديد إيضاحات حول الشىء نفسه ، وكنا فى غيبته نقارن هذه الايضاحات مع تلك التى حصلنا عليها فى شرح سابق ، ثم نتقدم إليه مرة أخرى بملاحظاتنا إذا كانت لدينا مثل هذه الملاحظات ، وبهذه الطريقة ، لم ندع شكا ولو كان واهنا يلقى بظله على شىء عرفناه .

شىء واحد لم نستطع أن نعرفه ، وقد فسره لنا معلمنا بطريقة غامضة ينقصها الوضوح ، ذلك هو خصوصيات الاشارات الكبيرة واستخداماتها ، وهى فى الوقت

نفسه إشارات موسيقية ، فهو لم يستطع قط أن يقدم تفسيرا لها إلا عن طريق أمثلة مغناة ، ولم يدهشنا الأمر كثيرا فقد سبق لنا أن سببنا مثل هذه الحيرة للأحباش والأرمن ، حين طلبنا إلى هؤلاء وإلى أولئك تفسيرا لبعض الاشارات التى لا تستطيع سوى الممارسة والاستعمال وحدهما أن يعرفا بها ، ولعلنا نحن أنفسنا سنكون فى نفس حيرتهم لو أن بعض أبناء أفريقيا أو آسيا المقيمين فى مصر ، قد جاءوا يطلبون إلينا أن نشرح لهم ما تعنيه trille (زغردة أى تكرار لحنين بسرعة) والـ martellement (طرق أو توقيع) أو أية إشارات أخرى ليس لها قط اسم خاص يطلق عليها فى اللغات الأجنبية عنا ، وهى (أى هذه الاشارات) التى نستخدمها سواء فى الموسيقى الصوتية أو الموسيقى الآلية ، فحيث أن مثل هذه الاشارة غير قابلة للتحليل بطبيعتها فقلما يمكن تفسيرها إلا عن طريق ضرب الأمثلة ، وهذه الأمثلة بدورها لا يمكن فهمها إلا إذا قدمها موسيقيون محترفون . وعودا إلى الاشارات الموسيقية الكبيرة عند اليونانيين المحدثين ، فقد أكد الكثيرون من علماء هذه الأمة ، أن قلة ضئيلة اليوم هم الذين يعرفونها ، ولذلك فلم يكن مما يدعو لدهشتنا الشديدة أن نرى معلمنا جاهلا بخصوصياتها ، أما الشيء المؤكد فهو أنه لم يُذكر بخصوصها شيء له أهميته فى البابادیکات ، إلا فيما ندر ، ونعرف من هذه الكتب أن هذه العلامات إنما هى إشارات صامتة لا تصدر نغما ما aphones وأنها تنتمى إلى الشيرونوميا cheironomie ، ولسنا نعرف ما إن كنا هنا على صواب ، لكننا نظن أنها تشير إلى فترات راحة أو توقف أو إبطاء فى حركة الايقاع أو فى الايقاعات الختامية ، وقد أسميت بالصامتة لأنها فى الواقع لا تشير إلى نغمة من أى نوع ، وفى واقع الأمر ، فلو أنها كانت تشير إلى نغمة ما ، أو رنة ما ، فما كانت لتوضع ، كما هو حادث ، فوق أو تحت نوتات الغناء ، وإلا لأدى الأمر إلى ثنائية فى الاستخدام ، ولن يصبح ، بعد ، أثر هذه الاشارات ، هو نفسه (قبل وضعها) . ذلك أن علينا أن نلاحظ أن هناك ، من بين هذه الاشارات ، ما يوضع كذلك فوق الاشارات الدالة على النغمات الصاعدة ، وفوق مثيلاتها الدالة على النغمات النازلة ، وهناك من بينها ، إشارات أخرى توضع فى بعض الأحيان تحت الاشارات الدالة على صعود ، وفى أحيان غيرها

تحت تلك الدالة على هبوط ، والأمر المؤكد ، فى كل الأحوال ، أن هذه وتلك من النغمات ، تحتفظ على الدوام بخاصياتها المميزة ، كما سنرى عما قليل ، عن طريق الأمثلة التى سنقدمها عنها .

وحين نقول إن الاشارات الكبيرة لا تنتمى إلا إلى الشيرونوميا فإن الأمر يعنى فيما يبدو لنا أنها تشير إلى حركة الوزن أو التوقيع التى تتحدد عادة بواسطة اليد ، ذلك أن اليونانيين لم يقدموا قط تعريفا بالغ الوضوح لكلمة شيرونوميا ، بل إنه لا يوجد هناك موضع قط للحديث عن الإشارات الكبيرة ، فى كل بحوث الموسيقى اليونانية .

وكل ما نستطيع افتراضه من المعنى الاشتقاق لكلمة شيرونوميا هو أنها تعنى **قانون أو قاعدة اليد ، التى تعطيها أو تحددها اليد ، أو يشار إليها عن طريقها ،** وبالتالى فهى تعنى حرفيا الوزن أو الايقاع الذى ينظم الغناء على النحو الذى تحدده اليد ، ولعل فى هذا يكمن المعنى لما نقرؤه فى بداية إحدى الدراسات عن الموسيقى اليونانية الحديثة التى فى حوزتنا ، حيث قيل إن الشيرونوميا تشير إلى الميلوس melos وهذه الكلمة الأخيرة لا ينبغى فى رأينا أن تؤخذ بمعنى الميلودى ، وإنما بمعنى عضو أو جزء أو قسم من الايقاع أو الوزن ، وعن طريق هذا التفسير وحده أمكننا أن نجد معنى مقبولا لنص آخر فى أحد البحوث الموسيقية التى معنا ، حيث نقرأ أن الشير cheir (وهى اليد) إنما هى أيسون Ison[1] الكتف ، وهو معنى يكتنفه ، فى لغتنا غموض شديد ، وهو كذلك مالا يمكننا أن نفسره بثقة تامة ، فنحن نعرف أن الأيسون هو اسم الاشارة الدال على رنة الصوت ، الذى يظل دوما فى الدرجة نفسها ، دون صعود أو هبوط ، وأن هذه الرنة هى منظمة الغناء وهى الوسيلة المستخدمة ، حتى لا يستطيع المغنى أن يحيد عن المقام (أو الطبقة) ، صعودا أو هبوطا أو لكى تسهل له سبيل العودة إليه إذا ما كان قد خرج عنه ، وبمعنى آخر فإننا هنا بإزاء

---

(١) تتوه هذه الكلمة ، فى بعض الأحيان ، فى معنى كلمة منظم أو ضابط ، فى اللغة الفنية للموسيقى اليونانية الحديثة ، فقد اعتاد اليونانيون الاحتفاظ بنغمة القرار طيلة مدة غنائهم ، ولهذا السبب يسمى هذا النغم بالأيسون Ison وهى كلمة يونانية تعنى متساوى ، أى الذى لا يعلو ولا يهبط .

تلميح إلى خاصّية الأيسون هذه حين يقال : **إن اليد هى أيسون الكتف** ، ولهذا فمن المرجح أنه قد أريد أن يفهم من ذلك ، أنه ، كما أن الأيسون هو منظم أو ضابط الغناء ، فإن اليد هى أيضا ضابطة أو منظمة الحركة ، التى تمثل طبقا لكل الشواهد ، ولسنا نعرف لماذا ، بالكتف ؛ مالم يكن فى هذه الكلمة تلميح إلى الحركات المكرورة أو المعتادة ، وإلى هذا النوع من الحركات الصامته (البانتوميم) التى تؤدى بشكل إيقاعى أثناء الغناء ، ولعلها هى التى يشار إليها بهذه العلامات[1] ، ومع ذلك فلا ينبغى الاعتقاد بأن قاعدة أو قانون اليد أو الشيرونوميا ، وبالتالى ، الاشارات الكبيرة المتعلقة بها ، لا تخص إلا حركات وسجدات وعلامات الصليب التى يكثر اليونانيون من القيام بها فى كنائسهم أثناء القداس ، أو التى تكون على نحو ما غريبة على الغناء (أى خارجة عنه) ، فلو كان ذلك صحيحا ، لما كان هناك أى داع لتدوينها مع إشارات أو نوتات الغناء ، وما يدعم بعض الشىء ما نلاحظه نحن هنا ، أنه ، فى نفس الدراسة التى قيل فيها إن اليد هى أيسون الكتف لم تُقدم علة لذلك سوى أن اليد هى التى تقود الغناء نحو غايته ، وعلى هذا فإن هذه الاشارات تنتمى إلى الغناء ، فى الوقت الذى تنتمى فيه إلى الشيرونوميا ، أى إلى القاعدة التى تبينها أو تحددها اليد ، أى إلى الايقاع ، ولسنا بقادرين أن نحدس معنى آخر أكثر رجحانا ، يمكننا أن نعطيه لهذه الكلمات .

وفى كلمة فحيث قد أعفى معلمنا نفسه من أن يقدم لنا إيضاح حول هذه النقطة ، وحيث لا تقدم لنا البحوث الموسيقية المزيد من الايضاح عنها ، فلسنا نستطيع سوى أن نطرح رأينا قائلين قولة هوراس : « إن كنت تعرف شيئا أصح من هاتيك الأمور فأفصح عنه دون تردد » .

وسنجد التعريف بكل ما يمكن أن نعلمه اليوم عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، وربما بكل ما سيعرف عنها منذ الآن ، فهناك محل للاعتقاد بأن استخدامها

---

(١) كذلك فقد ظن كل من كيرشر ومارتينى أن علامات الشيرونوميا هذه ، تختص بالحركات المتتالية التى يقوم بها الأروام فى كنائسهم أثناء القداس .

يتلاشى بشكل تدريجى غير محسوس ، وليس من السهل تعميقها فى الوقت الحالى بأكثر مما فعلنا .

وكم سيكون أمرا مشرفا بالنسبة لنا أن نكون قد اكتشفنا ، بعد أن سرنا على هدى كثير من العلماء المرموقين ، ما كان قد خفى لسنوات طوال عن بحوثهم .

وسوف نبدأ بتقديم عرض لنظرية وممارسة الفن طبقا للدراسات التى حملناها معنا من مصر ، وسوف نلحق بها الإيضاحات والملاحظات التى سمحت لنا التجربة بالقيام بها ، وذلك لتيسير فهمها ، وسوف نقدم فى الوقت نفسه أمثلة مدونة بالنوتة اليونانية ، ثم مترجمة إلى نوتاتنا الأوربية للتعريف باستخدام إشارات الغناء ، وإشارات الراحة أو التوقف ، وكذا الاشارات الكبيرة المسماه بالصامتة ، وسوف نقدم بعد ذلك كله المقامات الثمانية مع جذورها ، أى جذور التحولات والتغيرات فى هذه المقامات نفسها ، باليونانية أولا ثم بنوتات أوربية بعد ذلك ، وننتهى بأمثلة من أغنيات تنتمى إلى كل واحد من هذه المقامات ، ومدونة كذلك بالطريقتين السابقتين التى كانت تشكل الأغانى فيها جزءا من الدروس التى تلقيناها من دوم جبرائيل فى القاهرة ، ثم أخيرا نماذج لأغنيات من اليونانية الدارجة .

المبحث الرابع

شرح إشارات الغناء فى الموسيقى اليونانية الحديثة مستخلصة ومترجمة حرفيا من بحوث حول ، نظرية هذه الموسيقى ، تضمها كتب البباديكة ، أو كتب غناء الرهبان الروم

ἈΡΧΗ ΣΤΝ ΘΕΩ͂ ἉΓΙΩ

أرخى سْتِن ثيا أجيو [بداية لمشهد القديس]

حول إشارات فن الغناء ، حول الأرواح والأجسام[1] ، الصاعدة والهابطة ، لكل الشيرونوميا ، مظمة طبقا للقواعد التى وضعها الشعراء[2] على مدى الأزمان سواء فى العصور القديمة أو الحديثة .

الأيسون هى بداية ووسط ونهاية ونظامُ
كل إشارات الغناء[3] ....
ولا يقتاد الصوت إلا عن طريقهما وتسمى
aphone أى بدون رنين ، ليس
لأنها لا تحدث رنينا ، فهى ترن ، وإنما

---

(١) على هذا النحو ، نفرق بين إشارات الغناء والاشارات الموسيقية ، إذ نسمى الأوليات أرواح ، ونطلق على الأخريات اسم الأجسام ؛ وسنشرح ذلك فيما بعد .

(٢) ينبغى أن تؤخذ كلمة شاعر ، على قدر ما استطعنا أن ندركه فى ثنايا هذه الدراسة ، بدلالتها أو معناها الاشتقاق ؛ أى بمعنى واضع ، ناظم ، مؤلف ؛ وحيث يتعلق الأمر هنا بالموسيقى ، فإنها تعنى ، هنا ، واضع أو مؤلف الموسيقى اليونانية .

(٣) ألحقنا هنا إشارة الأيسون إلى جانب اسمها ؛ وسنفعل الشىء نفسه مع كل الاشارات الأخرى ، كلما سنحت الفرصة ، حتى يتعود القارىء أن يتعرف عليها ، بقدر أكبر من السهولة .

لأنـه لا يتم تغـيير طبـقتها[١] وهكـذا
فإن الأيسون يُغنَّـى فى توازن تام مع
الصوت البشرى .

أوليجون ....
وتوضع فوق كل الدرجات المتصاعدة[٢]

أبو ستروف ....
وتوضع فوق كل الدرجات الهابطة[٣]

وتوجد فى الموسيقى (السلم) أربع عشرة
درجة[٤] ، ثمان منها صاعدات وهن :

أوليجون ....

أوكسيا[٥] ....

بيتاسثة ....

---

(١) الأيسون . كما سبق أن شرحنا ، هو تثبيت للصوت البشرى يعطيه دواما أو استمرار ، فهو نغمة موازية لصوت المغنى أو المنشد تظل دوما على الدرجة نفسها ، دون علو أو انخفاض قط ونقرأ فى دراسة أخرى : « وليس للأيسون قط صوت (بشرى) ، ولكنه يوضع تحت كل الاشارات ، ليدعم هذه لاشارات فى كل موضع نقابله فيه ، سواء وجدناه أسفل نغمة حادة (جهود) ، و تحت نغمة غليظة (خفيضة) .

(٢) نجد فى النص عبارة أنافيسوس ومعناها إشارة صعود .

(٣) نجد فى النص عبارة كاتا فيسوس ومعناها إشارة نزول .

(٤) لعل الأمر كان يقتضى ، عند ترجمة النص اليونانى ترجمة حرفية ، أن نقول ثمانية أصوات voix ، ولكننا أحللنا كلمة نغمة أو رنة son مكانها ، فهى اللفظ الأدق والذى ينبغى استخدامه فى حالة مماثلة . وفى دراسة أخرى أحصيت خمس عشرة نغمة ، إن يشتمل هذا العدد على الأيسون ، الذى لم يُحص هنا ضمن عدد الإشارات الموسيقية ، أى إشارات النغمات التى يمكنها أن تحدث نغما

(٥) فى الدراسة الأخرى التى فى حوزتنا ، توصف الإشارات الثلاث : أوليجون ، أوكسيا ، بيتاسته بالايسوفون Isophone أى التى لها نفس المساحة الصوتية ، لأن كلا منها ، فى الواقع ، يشير إلى فاصلة مقدارها تون .

كوفيسما	[illegible]
يلاسمون	[illegible]
علامتا كنتيما [1]	[illegible]
كنتيما واحدة	[illegible]
هيسيلة[2]	[illegible]

وتوجد ست هابطات ، هن :

أبو ستروف	[illegible]
علامتا أبو ستروف	[illegible]
كراتيما هيبورهونى	[illegible]
إيلافرون	[illegible]
كاميله	[illegible]

ومن بين النغمات الصاعدة والنغمات الهابطة ، توجد النغمات الأجسام ، والنغمات الأرواح .

ويبلغ عدد الأجسام الصاعدة ستا ، هى :

أوليجون	[illegible]
أوكسيا	[illegible]
بيستاسفه	[illegible]
كوفيسما	[illegible]
بيلاسمون	[illegible]

---

(١) يلفظها اليونانيون المحدثون كنديما kendima ، لأنهم يلفظون حرف التو [illegible] كما نلفظ حرف الدال d ، ويعطون لحرف الأيتا n نغمة الـ i عندنا .

(٢) وجدنا هذه الكلمة مكتوبة (فى دراسة أخرى) على هذا النحو : بسيله Psile .

للنغمات الصاعدة :

كنتيما (واحدة)

هيبسيلة

وللنغمات الهابطة :

إيلافرون

كاميلة 4

ولكل هذه النغمات إشاراتها الخاصة[١] وهى كما يلى :

أوليجــــون — ويرتفع بمقدار درجة واحدة[٢]

أوكسيــــا ويرتفع بمقدار درجة واحدة

كوفيسمـا ويرتفع بمقدار درجة واحدة

بيتاسشــــة وترتفع بمقدار درجة واحدة

---

(١) قد تكون الترجمة الحرفية الصارمة لهذه العبارة هى : « ولكل هذه الاشارات كذلك أصواتها كما ترى » ، لكنها على هذا النحو ، قد لا تكون واضحة المدلول عند الموسيقيين الأوربيين ، لذلك فقد أحللنا عبارة أخرى محل هذه العبارة ، جعلت معنى النص أكثر تطابقا مع تعبيراتنا الموسيقية ؛ وهو أمر لا يستطيع أن يستبيحه لنفسه شخص لم يكتسب ، عن طريق التجربة ، معرفة دقيقة بالأمور .

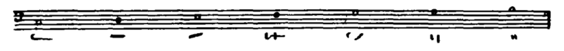
(٢) استخدم فى النص كلمة « إيخى فونى ميان » أى هناك صوت واحد ؛ ومع ذلك فينبغى لنا أن نلاحظ :

أولا : أن اليونانيين يطلقون كلمة صوت voix على عملية الانتقال من نغمة لأخرى لا تبعد عنها إلا بدرجة واحدة .

ثانيا : أن الأمر هنا يتصل بإشارات الصعود ؛ وهكذا استبحنا لأنفسنا أن نحل عبارة **تعلو بمقدار درجة** محل العبارة الواردة بالنص وهى : **إن لها صوتا** ... حتى نتفادى الاضطراب وخلط الأفكار اللذين يمكن أن يتسبب فيهما النص اليونانى عند نقله إلى الفرنسية (على حالة تلك) ؛ ولعل التجربة التى اكتسبناها عن هذه الموسيقى أن تكون كافية لحد يسوغ لنا تقديم هذا الإيضاح ؛ ونحن من جانبنا نقدم هذا التبرير ، إرضاء لهؤلاء الذين قد لا يعجبهم آراؤنا .

بيلاسشـــون ٯ وترتفع بمقدار درجة واحدة
علامتا كنتيما " ويرتفعان بمقدار درجة واحدة

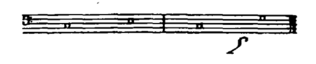
مثال تطبيقى(١)



علامتا كنتيما بيلاسثون بيتاسته كوفيسما اوكسيا اوليجون أيسون

كنتيمـا واحـدة ، وترتفـع بمقـدار درجـتين
هيبسيلــــه(٢) وترتفع بمقدار أربع درجات

مثال



هيبسيله كنتيما

أبــو ستــروف ، وتهبط بمقدار درجة واحدة
علامتا أبو سترف ،، وتهبطان بمقدار درجة واحدة
أبــو رهـــوى وتهبـط بمقـدار درجـتين
كراتيما هيبورهون وتهبـط بمقـدار درجـتين

---

(١) سوف نقع فى الخطأ لو اعتقدنا أن هذه الاشارات تمثل ، فى واقع الأمر ، الدرجات التى جعلنا منها مقابلة لها ؛ فهى لا تشير إلا إلى فاصلة بين درجة وأخرى تعقبها مباشرة ، دون اعتبار لارتفاعها أو انخفاضها ؛ وبصفة عامة ، فنحن نستعيد إلى الأذهان ، أن الاشارات الموسيقية عند اليونانيين المحدثين ، لا تحدد سوى فاصلات أنغام ، وليس درجات أو نغمات بسيطة .

(٢) ينبغى أن نتذكر على الدوام أن الاشارات الموسيقية اليونانية لا تشير إلا إلى فاصلات ، بحيث أن أربع درجات ، هى هنا ، تعنى أربع فاصلات أو خماسية واحدة ، بمثل ما تحدد إشارتى الكنتيما كذلك فاصلتين أو فاصلا ثلاثيا .

إيلافـــــرون وتهبط بمقدار درجـتين

كاميلــــة (١) وتهبط بمقدار أربع درجات

مثال

كاميله أيسون إيلاؤون أيسون كراتيما هيورهون أيسون أبورهوى أيسون علاهما أبوستروف أبوستروف ايسون

ولابد أن تلاحظ أن الأجسام الصاعدة توضع فيما تحت الهابطة ومفتاحها هو الأيسون (٢) كما ترى :

درجتان ....

درجتان ....

درجتان ....

درجتان ....

درجتان ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجة واحدة ....

درجتان ....

درجتان ....

درجتان ....

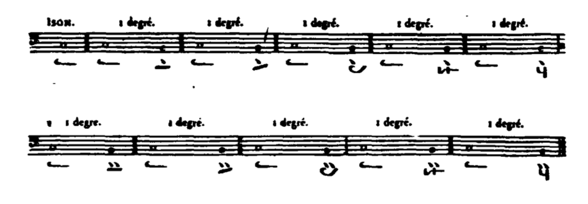
درجتان ....

(١) لسنا نقدم هذه الأمثلة إلا للتعريف بالمدة النغمية الخاصة بالاشارات المستخدمة ، كما ينبغي أن يكون عليه الأمر عند الممارسة ؛ ذلك أن الأرواح : كنتيما ، هيسيله ، الإفرون ، كاميله لا توجد قط تحت الأجسام ، وهي الاشارات الأخرى المستخدمة للنغمات ، وقد قيل فى دراسة أخرى : « إن الأرواح لا تبقى قط دون وجود المقامات الأخرى ؛ ومع ذلك فإنها تتمم الأصوات (أى الفواصل) » ، ذلك أن الكاميلة لا يمكنها أن تبقى أو أن تقوم بمفردها ، كما لا يمكنها أن تتكون بدون الأبوستروف ؛ وبالمثل فإننا لا نجد الهيبسيله قط دون أى من الأوليجون أو الأوكسيا أو البيتاسته ؛ كذلك فإننا لا نجد قط ، كذلك ، الايلافرون دون الأبوستروف ، أو قل إننا ننظر إلى ذلك باعتباره خطأ ؛ وأخيرا فإن الكنتيما لا تقدم قط دون الانغام الأخرى (أى دون الأجسام) ؛ ولهذا السبب فعلينا أن نفترض أجساما للأرواح الموجودة فى هذه الأمثلة ، حتى تصبح مدونة طبقا لقواعد الممارسة .

(٢) الجزء الأول من هذه العبارة خاص بطريقة التدوين ، أما الجزء الأخير فيعنى أن كل =
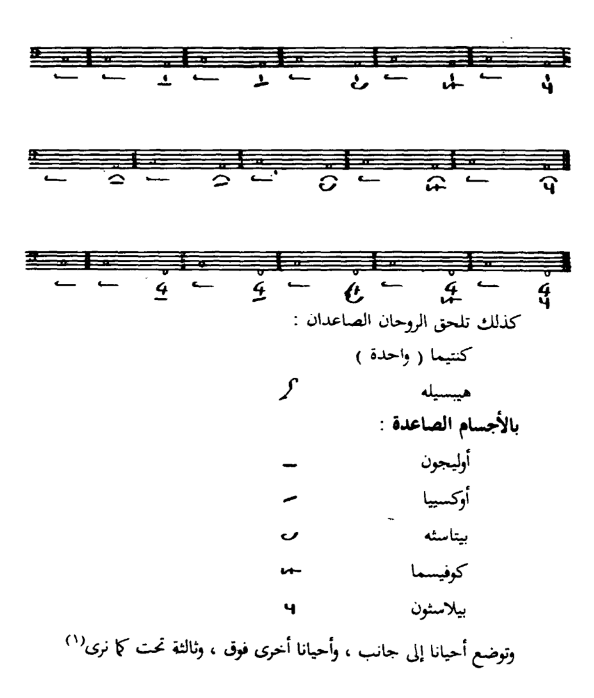
وهذه النغمات الأخيرة لا رنين لها (أى لا تغنى قط)(١)

مثال



= الفاصلات تتركب (أو تتكون) بدءا بالأيسون ؛ ومع ذلك ، وكمبدأ عام ، فحيث أن الأرواح تسبق الأجسام ، أو تعلو عليها ، فإن إشارات الصعود التى هنا ، من نوع تلك المسماة بالأجسام ، تصبح صامته ، أما اشارات الهبوط ، التى هى من نوع الاشارات المسماة بالأرواح ، فهى التى تحدث أثرها ؛ وفى الوقت نفسه فإننا نستثنى من ذلك إشارة الأبورهوى ، التى تتمتع ، حيث ليست هى بالروح ولا بالجسم ، بمميزات الأرواح ، فى الوقت الذى لا تخضع فيه قط للإشارات الأخرى ، كما يحدث بالنسبة للأجسام .

(١) أفونيا أى لا صوت (أو لا نغم) لها ؛ من العسير أن يدرك المرء ، من تلقاء نفسه ، ما تعنيه ملاحظة المؤلف فى هذا الموضع ؛ كما لا نستطيع أن نحدس لما تكون اشارات الغناء ، هذه التى تشير إلى أكبر الفاصلات ، إشارات صامته لا تغنى ؛ وقد علمتنا التجربة ، ودروس دوم جبرائيل ، أن السبب فى ذلك هو وجود علامة الأيسون فوقها ؛ ومع ذلك فلا يحدث أن تدون ، على التعاقب ، إشارات غناء عديدة تختلف مع الأيسون ، على نحو ما نرى هنا ، فقط نكرر هذه أو تلك ، عندما يعلو الغناء إلى الفاصلة التى تحددها ، أما حين يبقى فى الدرجة نفسها فإننا نضع الأيسون ، فى هذه الحالة ، فوق الإشارة المكررة ؛ وبخلاف ذلك فإن هذه الإشارة قد تحتفظ بكل قيمتها ، وقد تشير إلى أنه ينبغى الصعود لأكثر من ذلك . ولعل كلمتين كانتا كافيتين لتفسير ذلك ، بدلا من أن يصبح المثال الذى ساقه المؤلف ، وكذا ملاحظته ، لغزين . ومع ذلك ، فسوف تنقشع الشكوك إذا ما قلنا فى هذه المرة ما ينطبق على كل الحالات ، وهو أن الأيسون يدل ، دوما ، على أن الصوت ينبغى أن يبقى عند الدرجة نفسها ، سواء إذا رفعناه أو إذا خفضناه .



كذلك تلحق الروحان الصاعدان :

كنتيما (واحدة)

هيبسيله

بالأجسام الصاعدة :

أوليجون

أوكسييا

بيتاسثه

كوفيسما

بيلاسثون

وتوضع أحيانا إلى جانب ، وأحيانا أخرى فوق ، وثالثة تحت كما نرى[١]

---

(١) أهملت كل الدراسات والبحوث الموسيقية تقديم ملاحظة فى هذا الموضع ، لن نعود بدونها ندرك شيئا ، لا فى المبادىء ، ولا فى البراهين ، ولا فى الأمثلة التى قد يكون من شأنها أن تعرّف بتطبيقاتها ، وهى أن كل اشارة من نوع تلك المسماة بالأجسام ، سواء الصاعدة أو الهابطة ، تصبح عدما ، حين تأتى على يمينها واحدة من الأرواح الأربع : كنتيما ، هيبسيله ، إيلافرون ، كاميله . أى أنه لا يُغنّى سوى الروح .

درجتان ....

درجتان ....

درجتان ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

أربع درجات ....

ست درجات .... درجتان ....

درجتان ....

ست درجات .... درجتان ....

مثال[1]

درجتان درجتان درجتان درجتان درجتان درجتان أيسون

٦ درجات ٦ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٤درجات ٤ درجات ٤ درجات أيسون

وعلى غرار ذلك ، فإننا نلحق الروحين الهابطين :

إيلافرون

كاميله

---

(١) فى هذا المثال ، كما فى كل الأمثلة ، اضطررنا لتكرار الأيسون عند كل فاصلة ، وبدون ذلك لن يكون بالامكان التعريف بمساحتها ؛ ولهذا السبب قال المؤلف إن الأيسون هى بداية ووسط وختام الغناء ، وإنه بدونها لا يمكن توجيه أو ضبط الغناء .

بأجسامهما :

أبو ستروف

علامتى الأبوستروف المتجاورتين

وذلك فى حالة واحدة ، وهى أن نضع هذه العلامات ، أمام الاشارات الموسيقية ، على هذا النحو :

درجتان

درجتان

أربع درجات

أربع درجات

مثال

درجتان درجتان ٤ درجات ٤ درجات

وإن كانت الكراتيما هيبورهون

تلحق بالأومالون

وتشكلان معا الأرجو سنثيتون

أما الأبورهوى

فيلحق بالبياسما

ويشكلان معا السِّيَّما

ويعلو كل ميلودى فن الغناء وينخفض ، عن طريق هذه العلامات ، وتوجد فى الموسيقى ثلاث أنصاف وقفات كبيرة هى :

الكراتيما

الدبليه

وعلامتا الأبوستروف المتجاورتان[١]
ولكن ليست للزاكيسما
سوى نصف وقفة عادية

وتسمى العلامات أو الاشارات الكبيرة بالبكماء أو الاقنومات (أقنوم) الكبيرة ، وهذه ترتبط بالشيرونوميا وحدها ، وليس بالصوت (صوت المغنى)[٢] وهذه هى :

أيسون[٣]	ـــ
دبليه	"
باراكليتيكيه	ـــZ
كراتيما	‍
ليجيسما	~
كيليسما	~

---

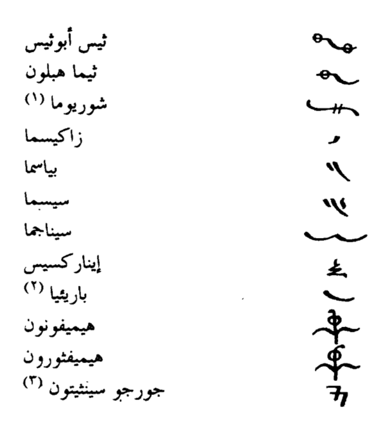
(١) نلاحظ هنا خاصية مزدوجة لعلامتى الأبوستروف المتجاورتين :
١ - خاصية تدل على فاصلة هابطة بمقدار درجة .
٢ - خاصية أخرى تدل على نصف وقفة كبيرة .

(٢) ونقرأ كذلك فى مؤلف آخر : « أما بخصوص العلامات الكبيرة التى ليست لها نغمة قط ، فإننا نطلق عليها غير المترددة أو الدمجات الكبيرة ، وهى آثار للايقاع وليست آثارا للغناء ، إذ ليس لها قط من رنين » . ولا يلزمنا أكثر من ذلك حتى نطابق التفسير الذى قدمناه عن كلمة شيرونوميا وما قلناه بمناسبة هذا التعبير : **إن اليد هى أيسون الكتف** ؛ ذلك أنه يصبح من الواضح أن الشيرونوميا هى الايقاع أو الوزن ذاته ، كما استنتجنا منذ البداية ، طالما قد أخبرونا أن الاشارات الكبيرة يقتصر ارتباطها على الشيرونوميا من جهة ، كما أنهم قد استرعوا انتباهنا ، من جهة أخرى ، إلى أن هذه الاشارات إنما هى آثار للإيقاع (وليست آثارا للغناء) .

(٣) لا ينبغى أن توجد هنا هذه الاشارة ، وإشارات أخرى تضمها هذه القائمة ، إذ كان من الواجب أن تشكل هذه طبقة قائمة بذاتها ، مادامت ، هى ، ليست لها طبيعة الاشارات الكبيرة

أنتيكيون – كيليسما
ترو ميكون .
إكستريتون
ترو ميكون سينجاما
بسيفستون
بسيفستون سيناجما
جورجون
أرجون
ستاوروس (١)
أنتيكينوما
أومالون
ثيماتيسموس إسو (٢)
هيتيروس أكسو
إيبيجرما
باراكالسيما
هيترون بارا كاليسما
بسيفستون بارا كاليسما
كسيرون كلاسما
أرجو – سينثيتون (٣)
أورانيسما (٤)
أبودرما

(١) هذه الكلمة يلفظها اليونانيون المحدثون ستافروس .
(٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة سماتيسموس إيزو .
(٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أرجو سينسيتون .
(٤) هذه اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أوفرانيسما .



(١) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة خوريفينا .

(٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة فاريا .

(٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة جورجوسينسيتون .

وبصفة عامة فإنهم يلفظون حرف B مثلما نلفظ نحن حرف الـ V ؛ ويلفظون حرف مثلما نلفظ حرف الـ i ، وحرف الـ يماثل عندنا حرف الـ s ، ويماثل حرف v حرف الـ y وأحيانا حرف الـ u وأحيانا حرفى الـ i و الـ v . ومن الواضح أنه يخيم فوق هذه الاشارات الكثير من الخلط والاضطراب ؛ ولو كانت قد رتبت بشكل منهجى ، لأدى التماثل إلى تسهيل معرفة طبيعة وخاصية كل واحدة منها ؛ وإن كان الموسيقيون اليونانيون المحدثون ليست لديهم أدنى فكرة عما يسمى بالمنهج ؛ وتشيع هذه النقيصة فى كافة مؤلفاتهم غموضا يجدون معه مشقة كبيرة فى التعرف عليها ، فى هذه المؤلفات . ومن هنا تأتى التفسيرات الغامضة ، بل الخاطئة ، التى يقدمونها فى غالبية الأحيان ؛ ففى أحد مؤلفاتهم ، على سبيل المثال ، وضعت بعض الاشارات الكبيرة ضمن التونات وأنصاف التونات ، برغم ما هو معروف من أن هذه الاشارات إنما هى اشارات صامته ، لا نغم ولا رنين لها ، وأنها نتاج خاص بالشيرونوميا ، أى بالايقاع – وفى هذا المؤلف وجدناهم يطرحون هذا السؤال : **كم عدد التونات وأشباه التونات والأرواح ؟** وإليكم الاجابة التى يقدمونها على هذا السؤال : أما =

هذا كل ما تخبرنا به النظرية بخصوص الاشارات الكبيرة ، وإن كانت الممارسة تعلمنا المزيد دون شك ، وقد قمنا نحن بتجربة ذلك ، ومع ذلك فلعله كانت تلزمنا سنوات طوال ، بالاضافة إلى معونة من جانب معلم متمكن ، حتى نجلو كلية غموض واضطراب مبادىء وقواعد هذه الموسيقى ، على نحو ما رأيناه فى الدراسات التى نعرفها ، بل إنه لعسير علينا أن نعتقد أن هناك شخصا واحدا ، سواء فى اليونان أو فى أى مكان آخر ، قد أدرك هذه الأمور بشكل تام .

= التونات فهى : أوليجون ، أوكسيا ، بيتاسثه ، أبو درما ، أبوستروف ، باريا ، انتيكينوما ، كراتيما ، ديليه ، أناستيما ، بياسما ، كاتاباسخما المثلث ، ميسما ، باراكاليسما ؛ أما الآخرون على غرار البسيبستون والاكستريتون فهى ميلوديات melos ، أما أنصاف التونات فهى : إيلافرون ، كلاسما ، كوفيسما ، باراكليتيكى ، بسيفيستون ، كاتاباسما ، ايكستريتون ، كاتاباسما ، والأخيران هما أغنيات وأنصاف تونات ؛ أما الأرواح فهى هيبسيله الخ » . وهكذا يكون من الواضح أن هذا الذى نقرؤه ، لا يمكن أن يكتبه إلا يونانى ، ليست لديه سوى أفكار مشوشة ، بالغة الخطل ، عن الأمور التى كان يعالجها .

المبحث الخامس

حول تركيب إشارات الغناء
طبقا للمبادىء المعروفة فى الباباديكه

كان أحد الأمور التى لا غنى عن معرفتها على نحو طيب والذى يبدو مع ذلك أكثرها تعقيدا هو تركيب علامات الغناء ، فعن طريق تكوين هذه الاشارات ، نستطيع أن نقدم الفاصلات المختلفة للنغمات ، بطرق متنوعة ، حتى ليجدن المرء نفسه وقد توقف عاجزا كل لحظة ، عند الغناء (أى وهو يرجع إلى نوتة الأغنية) إذا ما كان جاهلا بنسق ومنهج تركيباتها ، بل حتى لو ساورته حول هذا الأمر أقل الشكوك .

ولهذا السبب فسنقدم هذه الاشارات المركبة المختلفة بالترتيب ، على النحو الذى نجدها عليه فى البابادیکه ، مضيفين إليها الترجمة المقابلة لها ، فى نوتاتنا الأوربية ، كما فعلنا من قبل .

حول تركيب علامات الغناء

تركيب الأوليجون

غير صوتية ، أى لا نغم لها .....

ست درجات ....

درجة واحدة ....

سبع درجات .... درجتان ....

ثمانى درجات .... درجتان ....

ثلاث درجات ....

تسع درجات .... أربع درجات ....

عشر درجات .... خمس درجات ....

مثال

أربع درجات ثلاث درجات درجتان درجتان درجة واحدة أيسون

١٠ درجات ٩ درجات ٧ درجات ٦ درجات ٥ درجات

تركيب الأوكسيا

ست درجات ....
ست درجات ....
سبع درجات ....
ثماني درجات ....
تسع درجات ....
عشر درجات ....
إحدى عشرة درجة .... (١)
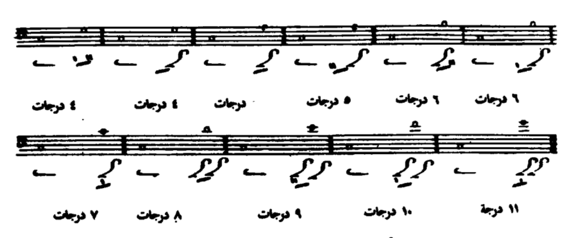
بدون نغم ....
درجة واحدة ....
درجتان ....
ثلاث درجات ....
ثلاث درجات ....
ثلاث درجات ....
أربع درجات ....
أربع درجات ....
خمس درجات ....
خمس درجات ....

مثال

٣ درجات ٣ درجات ٣ درجات درجتان درجة واحدة بدون رلين
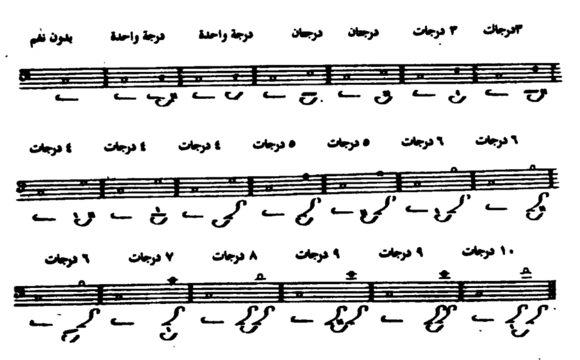
---

(١) هذه الاشارة لا توجد قط فى نسخة الباباديكه التى فى حوزتنا ، وقد أخذناها عن الدروس التى تلقيناها من دوم جبرائيل ، التى نسخناها ، وهى مركبة طبقا للقواعد .



لم نجرؤ فى البداية أن نعطى ، فى المثال نفسه ، النوتات اليونانية مع ترجمتها إلى النوتات الأوربية ، خشية أن يؤدى ذلك إلى حدوث خلط بالنسبة للعيون التى لم تعتدها بعد ، لكننا فى الوقت الحاضر نحدس أن ليس هناك بأس فى فعل ذلك ، وقد حسمنا الرأى فى ذلك لأن هذه الوسيلة قد تكون أكثر سرعة وأكبر إنجازا ، ولأن النوتات اليونانية ، سوف تصبح ، بهذه الطريقة مرتبة طبقا للنظام الذى وردت عليه فى كتب الغناء أى فوق سطر واحد ، وهو أمر سوف يُعرّف بها ، بسهولة أكبر .
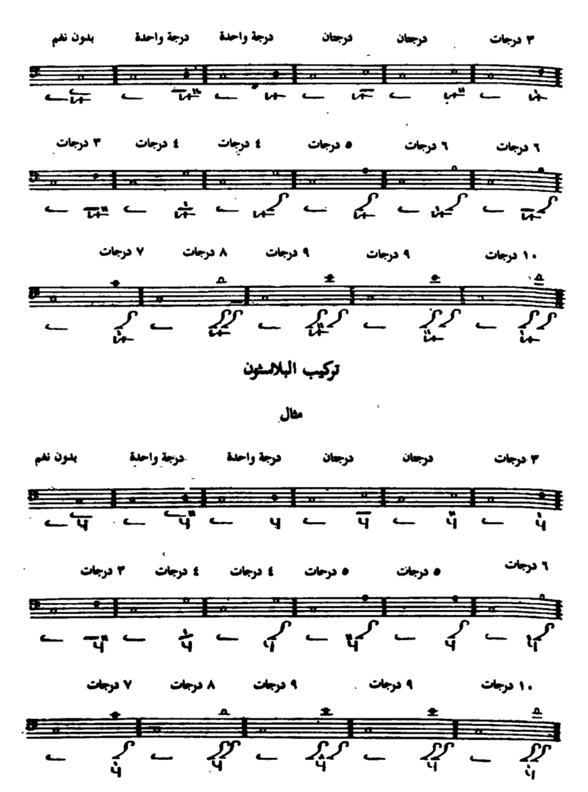
تركيب البيتاسثة

مثال
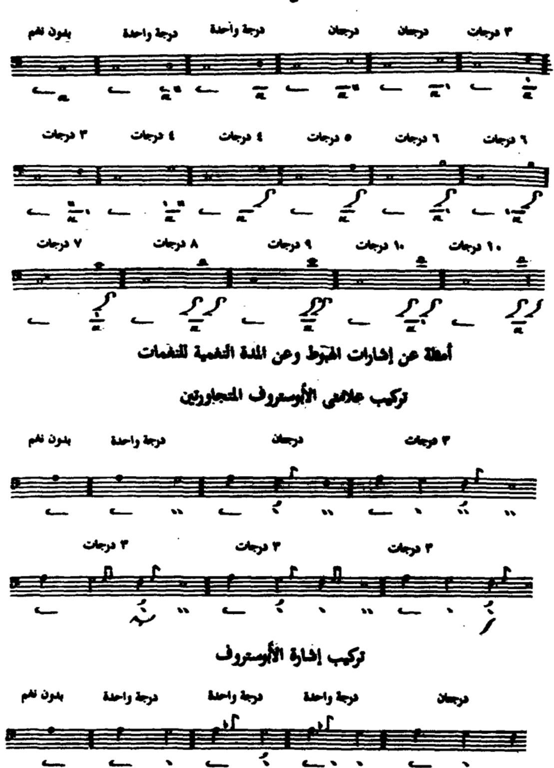


تركيب الكوفيسما
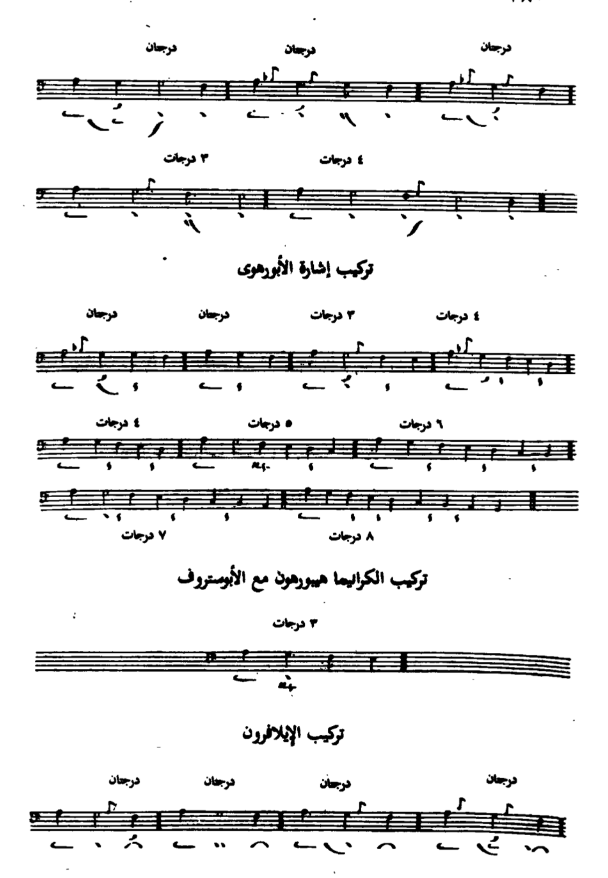
مثال
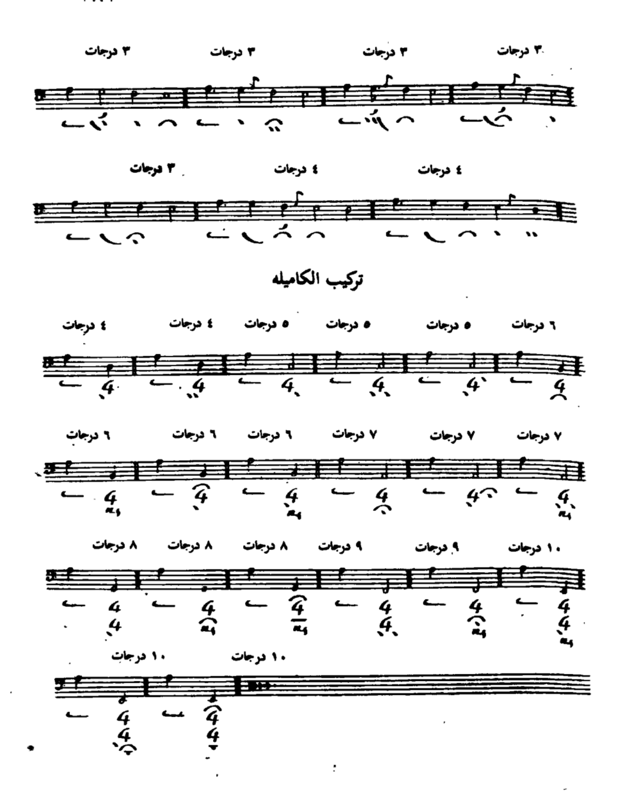


تركيب الكراتيما

مثال




درجان
درجان
درجان
٤ درجات
٣ درجات
تركيب إشارة الأبورهوى
٤ درجات
٣ درجات
درجان
درجان
٦ درجات
٥ درجات
٤ درجات
٨ درجات
٧ درجات
تركيب الكراتيما هيبورهون مع الأبوستروف
٣ درجات
تركيب الإيلافرون
درجان
درجان
درجان
درجان


٣ درجات
٣ درجات
٣ درجات
٣ درجات
٤ درجات
٤ درجات
٣ درجات
تركيب الكاميله
٦ درجات
٥ درجات
٥ درجات
٥ درجات
٤ درجات
٤ درجات
٧ درجات
٧ درجات
٧ درجات
٦ درجات
٦ درجات
٦ درجات
١٠ درجات
٩ درجات
٩ درجات
٨ درجات
٨ درجات
٨ درجات
١٠ درجات
١٠ درجات

المبحث السادس

قواعد أو ملاحظات لابد من مراعاتها عند ممارسة الغناء اليونانى ، وما ينقص كتب البباديكه من هذه القواعد والملاحظات

تدع كتب البباديكه كثيرا من الأمور للتمنى (أى أنها لا تقدمها) ، وتدور هذه الأمور حول المدة الزمنية للنغمات ، وخاصية واستعمال إشارات الغناء ، وبرغم أن الأمثلة التى دوناها بنوتاتها اليونانية ، علاوة على نوتاتنا الأوربية ، قد أزالت صعوبات جمة ، لعلها كانت جد عسيرة على الأشخاص الذين لم يتمكنوا من اكتساب خبرة ما فى الموسيقى اليونانية الحديثة ، فإننا لا نزال نشعر أن علينا – ربما – أن نوضح وأن نفسر من جديد ، غالبية الأمور التى انتهينا من تقديمها ، وذلك بتقديم ترجمة حرفية لنص كافة المؤلفات التى لدينا عن فن الغناء ، لكننا لن نتوقف إلا عند النقاط الأساسية ، التى لم تقدم عنها كل أبعادها الضرورية ، حتى نضمنها إياها جميعا ، دون أن يتسرب إليها أى شك .

وهاكم بعض القواعد المهمة ، والتى ستكون عوضا عن نقص القواعد التى لا نجدها قط فى كتب البباديكه ، فيما يتصل بإشارات الغناء ، وهذه القواعد ليست سوى ملاحق لما سبق أن قدمناه فى حواشى المبحث الأسبق ، وقد أخذناها عن دروس دوم جبرائيل ، وقد جاءت ضمن إجاباته على الملاحظات التى وجدنا الفرصة سانحة للسؤال عنها أثناء الدروس التى كان يعطينا إياها .

حين نجد تحت الأيسون (◌) إشارة الأبودرما (◌) أو الدبليه (◌) أو الكراتيما (◌) مرسومة على هذا النحو : (◌) أو (◌) أو (◌) فإن الاشارة المركبة هنا تعنى لحظة توقف .

وعندما توضع الأيسون فوق علامة غناء ، صاعدة كانت أم هابطة ، تصبح هذه النغمة صامتة أى كأن هذه الاشارة تلغيها .

أما إذا كانت علامة الغناء التى وضعت **الأيسون** عليها ، مركبة من علامات عديدة أخريات ، من النوع نفسه ، فإن العلامة الرئيسية ، وحدها أو ، تلك التى توجد **الأيسون** فوقها مباشرة ، هى التى تصبح صامتة .

ولا توضع **الأيسون** إلا فوق علامات الغناء المسماه **بالأجسام** ، ولا توضع قط فوق العلامات المسماه **بالأرواح** ، وحين توضع فوق جسم مصحوب بروح فإنها تلغى تأثير الأجسام وليس تأثير الأرواح .

ويصبح الجسم عدما (أى كأنه لا وجود له) عندما توجد تحته أو إلى جانبيه روح ، ولا يُغَنَّى سوى الأخير[١] ، أما إذا كانت الروح فوق أو وسط أو على شمال الجسم فيُغنَّى كلاهما ، يشكلان معا فاصلة واحدة ، مركبة من النغمتين اللتين تشيران كل واحدة منهما إليها [٢] .

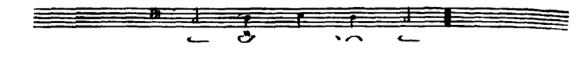
وتستقبل **الأوليجون** فى غالبية الأحيان إشارة **الأرجون** (ـــ) وكذلك غالبية العلامات الكبيرة حينما تتشكل مع الأرواح .

أما **الأوكسيا** فتستقبل تحتها العلامات الكبرى : ليجيسما ديبليه ، ستاوروس ، ترومليكون ، إكستريبتون ، أومالون ، عندما تكون ملحقة بالأبوستروف ، والأرجو سنثيتون ، وتستقبل كذلك الجورجون والأرجون ، والجورجوسنثيتون والفثورا phthora .

أما **البتاسثه** (ـــ) فتستقبل تحتها كل الاشارات .

وعندما توجد فى البيتاسثه علامتا كنتيما ، فإنهما تؤخذان منفصلتين ، لتتكون نغمة من فاصلة ثلاثية بدرجات متجاورة .

مثال



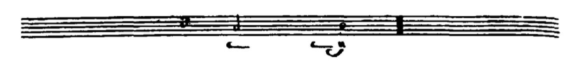
(١) ، (٢) انظر أمثلة المبحث السابق .

ويمكننا أن نلاحظ فى هذا المثال أن **الإيلافرون** ، **وهو روح** ، يلغى تأثير **الأبوستروف** ، الذى هو جسم ، إذ توجد هذه الروح موضوعة على يمين الجسم ، وهكذا ، فبدلا من أن ننزل بمقدار ثلاث فاصلات ، أى رباعية كاملة ، فإننا لا ننزل إلا بمقدار فاصلتين تشكلان نغمة ثلاثية ، أى الفاصلة التى تحددها الإيلافرون ، وهكذا يصبح لدينا هنا تطبيق لما لاحظناه منذ قليل ماسا بخاصيات الأرواح عندما تأتى ملحقة بجسم ، على هذا النحو أو ذاك .

وعندما تقابلنا البيتاسثه ، وقد جاء الأيسون فوقها ، وجاءت إلى يمينها علامتا الكنتيما تصبح هذه البيتاسثه ملغاة ، تبعا للقاعدة التى سقناها من قبل .



مثال



ونتيجة لذلك فإن علامتى الصعود فى هذا المثال لا تصنعان سوى فاصلة أو نغمة ثنائية ، بدلا من أن تحدثا فاصلتين أو نغمة ثلاثية .

ولا تستطيع الكوفيسما ( ) أن تتحد بمثل هذا العدد الكبير من الاشارات التى تتحد بها الكنتيما ، كما أن لها هذه الخاصية التى تميزها عن علامات الصعود : الأوليجون ، البيتاسثه ، الكنتيما حتى أنها لا تأتى قط مع الإيلافرون ، وحتى أنها لا تستقبل لا البياسما ، ولا الميتيرون ، ولا الباراكليتيكى ، ولا أى واحدة من العلامات المكتوبة باللون الأحمر فى كتب الغناء[1] .

---

(١) هناك جزء من الاشارات الكبيرة مكتوب باللون الأحمر فى كتب الغناء ، هى تلك التى تشير إلى تغيير فى النغمات أو تدل على زخارف ؛ أما علامات الاشارات الكبيرة الدالة على وقفات ، أو على النغمات ذات المدد النغمية الأطول أو الأقصر ، الأسرع أو الأبطأ ، فقد كتبت بين نوتات الغناء ، باللون الأسود .

وتستقبل البلاسثون ( ) تحتها كل الاشارات الكبيرة فيما عدا السيناجما والاستاوروس ، والايناركسيس ، كما تستقبل كذلك الكنتيما ، وهى لا توضع قط فوق العلامات الأخرى .

وعندما تكتب علامات الصعود فوق علامات الهبوط ، فلا يُلْقى بالٌ إلا لاشارات الهبوط وتصبح علامات الصعود فى حكم العدم .

وحين تكتب الكراتيما هيبورهون ( ) تحت علامات الصعود فإنها تدل على أنه ينبغى ، بعد أن نكون قد صعدنا ، أن نهبط بمقدار درجتين أو نغمة ثلاثية ، مع التوقف قليلا فوق الرنة الأعلى فى النغمة الثلاثية ، ذلك أن الكراتيما وحدها ، هى التى تشير إلى فترة توقف ، ولهذا السبب فإن الكراتيما هيبورهون تستخدم عادة كتمهيد لايقاع توقف .

مثال

وحيث أن السيما ( ) تتركب من البياسما ، وهى العلامة الدالة على توقف أو استراحة قصيرة ، كما أن الأبورهوى هى العلامة الدالة على هبوط قدره درجتان أو نغمة ثلاثية ، فإن السيما تحدث على وجه التقريب نفس الأثر الذى تحدثه **الكراتيما هيبورهون** ، عدا أن الوقفة على النغمة العليا لا تكون بالغة الطول ، وأنها لا تشكل إيقاعا دوريا للغناء .

مثال

وبرغم أن اليونانيين المحدثين لم يحسموا المدة النغمية التى لأنغامهم فى الغناء ، بشكل دقيق ومحدد ، يماثل ما فعلناه نحن عن طريق ايقاعاتنا ونوتاتنا ، فإن بمقدور المرء مع ذلك ، طبقا لما تعلمناه من دروس دوم جبرائيل أن يقيم فيما بينهما النسب التالية ، التى نجيء بها على هذا النحو مستخدمين أشكال نوتاتنا .

٥	١		أبو درما
م	$\frac{٣}{٤}$		باريبيا
م	$\frac{١}{٢}$		دبليه
م	$\frac{٣}{٨}$		كراتيما
م	$\frac{١}{٤}$		أرجون
ع	$\frac{١}{١٦}$		بياسما
ع	$\frac{١}{٨}$		تزاكيسما

ومع ذلك ، فإن كل هذه المدد النغمية ، كما برهنت لنا التجارب ، ليست سوى أمور تقريبية ، وليست ، هى ، محدودة بدقة صارمة ، بالشكل الذى قدمناها عليه هنا ، ففترات التوقف التى تشير إليها هذه العلامات ، وثيقة الصلة بتلك التى ميزناها عند الكتابة بالنقطة ، والنقطتين ، والفاصلة المنقوطة ، والفاصلة .

المبحث السابع

حول الاشارات الكبيرة أو الأقانيم
فى موسيقى اليونانيين المحدثين

يطلق اسم إشارات كبيرة ، أو أقانيمَ ، على كل الاشارات التى لا تدخل فى عداد الأربع عشرة إشارة الأولى ، والتى أشرنا إليها فى المبحث الرابع ، ولم يطلق على هذه الاشارات مثل هذا الإسم لأنها ذات جحم أكبر من الأخريات ، و لأنها توضع جميعا تحت نغمات (أو إشارات) الغناء ، كما يعلن عن ذلك اسم الأقنوم الذى أطلق عليها ؛ إذ يوجد بعض منها ذو حجم أصغر كثيرا حتى من حجم الاشارات الأربع عشرة الأولى التى للغناء ، وهناك بعض منها يوضع فوق هذه الاشارات الأخيرة وأخريات توضع بينها أو تحتها ، وإنما أطلقت هذه التسمية دون شك لسبب نجهله ، ولسنا نعتقد أن هناك أهمية قصوى تدفعنا للوقوف عليه .

وهناك من هذه العلامات ، سواء فى القوائم التى تقدمها لنا البحوث عن هذه الاشارات الكبيرة ، أو فى تلك الدراسة التى كتبها لنا دوم جبرائيل بخط يده ، ولكن فى حضورنا ، مالا يشير إلا إلى وقفات وأخرى تشير فى نفس الوقت إلى وقفات ونغمات[1] ، وثالثة تدل على النهايات أو حشد الأنغام عند نهاية الغناء ، ورابعة على التغييرات والتعديلات وخامسة ، ى النهاية ، تدل على علامات الصليب ، أو أى حركة أخرى تتصل بحفلات العبادة الدينية ، ذلك أن اليونانيين يكثرون من هذ الحركات طيلة قداسهم ، وعلى هذا فإن غالبية هذه الاشارات ترتبط فى أحيان كثيرة بجمل غنائية معينة ، قد يكون بمقدورنا الاعتقاد بأنها تتصل بها .

ولا يبدو أن كيرشر قد حصل على معلومات أفضل مما تزودنا نحن به حول هذه الاشارات الكبيرة ، بل إن من الجلى أنهم قد غرروا به بطريقة لاتليق بمكانته كثيرا ، حين أقنعوه بأن الاشارت الكبرى لا تدل فقط على كم من الوقت ينبغى

---

(١) توجد فى المبحث السابق أمثلة توجد بها إشارات من هذين النوعين .
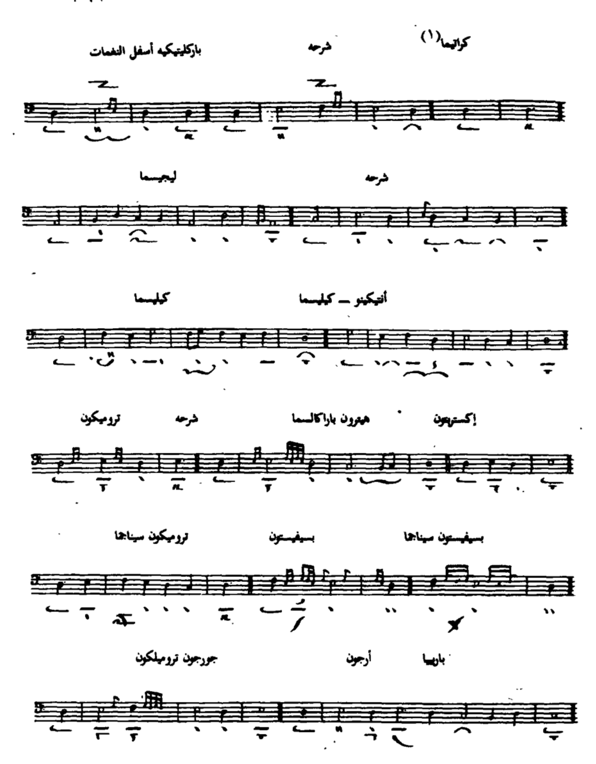
التوقف على النغمات ، وبأنها تتفق مع المدد الزمنية لايقاعنا أو المدى النغمى للنوتات (النغمات) وإنما بأن لها كذلك بعض صلة بالاستعارات وصور الريطوريقا (البلاغة) أو علم البيان ، ولسنا نتصور كيف جرؤ كيرشر على أن يعطى الصدارة لأفكار هى على هذا القدر من الخطأ والبعد عن الرجحان ، ولا كيف تجاسر على أن يقارن الأنغام التى لايمكنها سوى التعبير عن المشاعر ، بالكلمات التى هى مهيأه لتقديم أفكارنا ، إذ يعنى ذلك أنه قد خلط الروح بالمادة ، وفى الوقت نفسه فسوف تكون لدينا ملامات كثيرة ، أخرى ، يمكننا أن نقدمها إلى كيرشر ، إذا كنا نشاء أن ننقد مبحثه حول الموسيقى اليونانية الحديثة ، والتى عنوانها :

Adonatio in semseiologima graecamicam

وليس هناك ، فى واقع الأمر ما يوسوس لنا أن نفعل ذلك هنا ، أو فى أى موضع آخر .
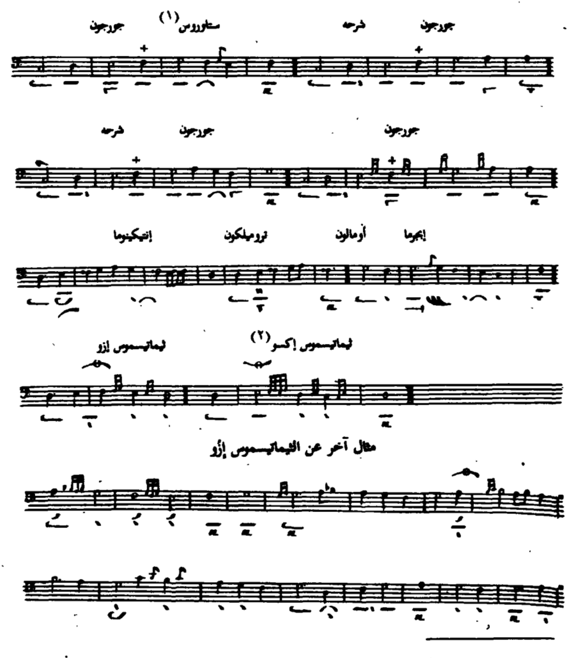
وقد سبق لنا أن نبهنا إلى أنه لا يوجد شىء مكتوب فى مؤلفات الغناء اليونانى ، يتصل بخاصيات واستخدامات العلامات الكبيرة ، كما اعترفنا بأننا لم نستطع أن نحصل من معلمنا على إيضاحات أخرى حول هذا الموضوع ، اللهم إلا أمثلة مغناة ، ولهذا السبب فسنقدمها كما حصلنا عليها ، وطبقا للترتيب الذى جاءت عليه فى القائمة التى قدمناها عنها ، وسنقدم ملاحظاتنا فى الحواشى .

باراكليتيكه تحت النغمات   ديليه   أيسون



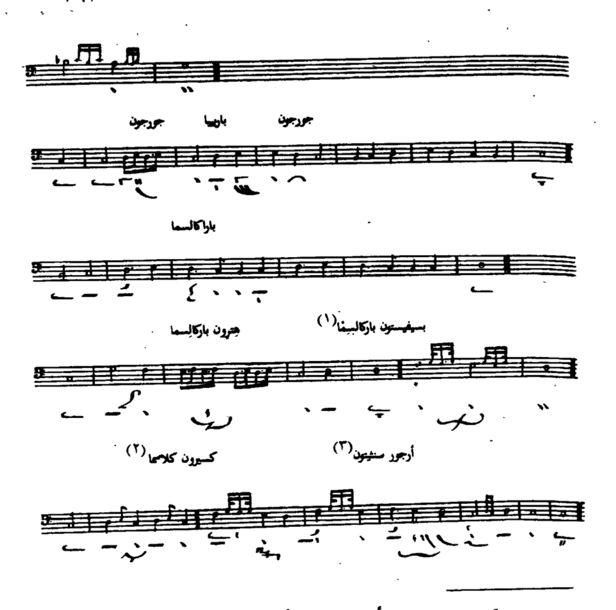
---

(١) يلفظها اليونانيون المحدثون Kratima (بدلا من Kratéma) ، ذلك أنهم يعطون لحرف n عندهم ، النطق نفسه الذى لحرف الـ i عندنا ، كما سبق أنه نبهنا (الفرق غير واضح فى الهجاء بالعربية) .



(١) لا يبدو أن إشارة لستاوروس (أو ستافروس) تحدث أدنى أثر عند الغناء ؛ ومع ذلك ، فهناك ، حيث تقابلنا ، يكون الميلودى هو نفسه ، على وجه التقريب ، كما نجده فى كل مكان ؛ ألا يكون الأمر على هذا النحو ، لأن هذا الغناء يشير إلى علامات الصليب التى قد ميزوها ، هم ، بهذا الشكل ؟

(٢) نجد فى الدراسة هتيروس إكسو heteros exô ، وإن كان دوم جبرائيل يكتبها ثيماتيسمو إكسو Thematismo exô ؛ وبمعنى آخر ، فإن التماثل القائم بين هذه الإشارة ، والإشارة السابقة عليها ، يجعلنا نوقن أن الاسم الذى يعطيه لها دوم جبرائيل ، هو الاسم الصحيح .

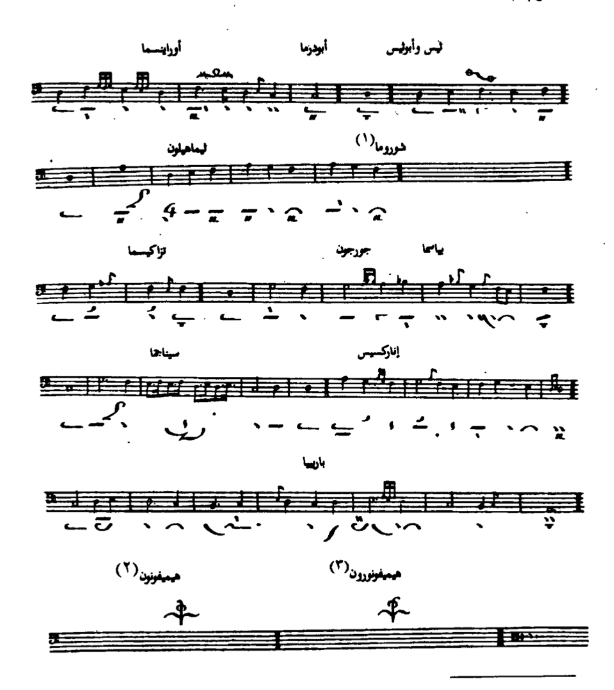


---

(١) كان على سبيل الخطأ ، دون شك ، أن قدم لنا دوم جبرائيل هذا الغناء فى إشارة بسيفيستون سيناجما Psiphiston synagma ، فهذه الأشارة فى الحقيقة ، ليست سوى بسيفيستون باراكالسِمًا P. parakalesma .

(٢) نقرأ فى واحد من البحوث التى فى حوزتنا ، التفسير التالى ، عند الحديث عن إشارة الكُسيرون كلاسْما : « وتسمى هذه الاشارات مركّبة لأنها تتكون من نغمتين أو ثلاث نغمات ؛ وعلى سبيل المثال فإن الديبليه diplé تتكون من نبرتين حادتين // ، أما هذه الاشارة (أو النغمة) فتتكون من هاتين النبرتين بالاضافة إلى البيتاَسثة ؛ وتتكون البياسما من نبرتين غليظتين \\ ، وتتكون الأناستيما من الديبليه والبيتاسثة » (ليس لدينا قط شكلَ هذه الاشارة ، ولكنها قد تكون ، بالطريقة التى تكونت بها ، شبيهة بالكُسرون كالِسْما .

(٣) ويلفظها اليونانيون سنعيتون .



---

(١) لم يقدم لنا دوم جبرائيل قط مثالا عن تأثير هذه العلامة فى الغناء ، كما أننا لم نجدها قط فى البابادیکه .

(٢) لم تفسر لنا على أى نحو هذه العلامة وتلك التى تليها ؛ ونحن من جانبنا نستنتج أن الأولى تدل على نصف تون ، أى على تغيير فى طبقة الصوت ، لا يتم بشكل كامل فى التون نفسه .

(٣) حيث يطلق فى الموسيقى اليونانية اسم فثورا pthora على التبديل أو التغيير فى التون أو المقام ، فإن من المحتمل أن تكون الهيميفترون تدل كذلك على نصف تبديل ، أى على تغيير غير تام فى التون أو المقام .

المبحث الثامن

عن التونات أو المقامات
مقدمة فى فن الموسيقى[1]

« لابد أن تعلم أن أول المقامات يسمى الأول لأنه يتصدر كل المقامات الأخرى ، فهو يعد بمثابة الزعيم أو الرئيس لها ، أو شيخها جميعا ، ويطلقون عليه اسم الدورى ، أو مقام الدوريين ، وحيث قد قيل إن الدوريين كانوا يصرفون أمورهم ببساطة فقد أطلق الناس للسبب نفسه على هذا المقام اسم الدورى[2] ومن روح هذا المقام[3] نشأ الهيبودورى[4] فهو ابن للمقام الأول ؛ أما المقام الليدى[5] ، أو المقام

---

(١) نعود هنا إلى النص الذى اضطررنا أن نتركه جانبا ، حتى لا يأتى ترتيب المواد مقلوبا ، كما هو حادث فى البابادیکه .

(٢) وهذه رواية مختلفة للنص نفسه ، ننقلها عن دراسة أخرى : « ولابد أن نعلم أن المقام الأول قد سمى بالأول لأنه يبدأ المقامات الأخرى ويتزعمها ؛ وقد أطلق عليه اسم الدورى لأنه جاءنا عن طريق الدوريين ، ولأنهم هم الذين قاموا بنشره واذاعته ، وأخيرا لأن الدوريين كانوا يعتبرون أصحاب طريقة بسيطة فى سلوكهم ، وقد ذاع صيت هذا المقام أو احتفى به هكذا :

أيا أول من كنت حاكما على قوم من أهل الموسيقى ،

إننا نثنى عليك بأول الكلمات .

(وهناك ترجمة إلى اللاتينية لهذين البيتين قام بها أرشانتر Archaintr

(٣) يطلق اسم روح المقام فى الموسيقى اليونانية الحديثة ، على النغمات الهارمونية فى هذا المقام نفسه ، أى على النغمات الثلاثية والخماسية ، سواء الصاعدة أو النازلة ؛ ويدور الحديث هنا حول النغمة الخماسية النازلة .

(٤) وهناك رواية أخرى لهذا النص : « ومن هذا المقام الأخير تكون ابنه ومقلوبه (أو محطه المتوهم) . وقد احتفى به على هذا النحو :

شديد ميلك للمرثيات وأناشيد الشفقة ،

تنشد كثيرا وترقص على فن منغم .

(٥) وفى رواية أخرى : « أما المقام الثانى فهو المقام الليدى ، وقد سمى هكذا لأنه قد جاء من ليديا ، وليديا هى منطقة إيفيزا ، وموطن شان جان (القديس حنا) رجل اللاهوت ؛ وقد =

الثانى فقد جاءنا من ليديا ، وتسمى ليديا منطقة نيوكاسترون كما لا تزال تسمى إلى اليوم كامب ليديا أى معسكر ليديا ؛ ومن هذا المقام أيضا نشأ المقام الهيبوليدى[١] ، والذى يشكل مقلوب هذا المقام الثانى (أو محطة المتوهم) ، لكن المقام الفريجى[٢] أى المقام الثالث قد ابتكر فى فريجيا ، وفريجيا هى منطقة لادوكيا ، ومن أجل ذلك سمى هذا المقام الثالث بالفريجى ، ومنه يجىء المقام الهيبو فريجى[٣] ، أو مقلوب هذا المقام أو محطه المتوهم ، وهو المقام الغليظ أو الخفيض ، أما المقام الميليزى[٤] فقد جاءنا من

= احتفى به بهذه الكلمات :

يالك من لحن كالعسل والشهد

حتى أنه ليثرى القلب .

(١) وفى رواية أخرى : « ومن هذا المقام تولد ابنه الهيبوليدى ، وهو وسطه المتوهم (أو مقلوبه) ؛ وقد احتفى به بهذين البيتين :

إنك لتحمل إلينا سرورا مضاعفا ،

كما لو كنت تضاعف مرتين ما هو مضاعفك .

(٢) وفى رواية أخرى : « ويسمى المقام الثالث بالفريجى ، ذلك لأنه من فريجيا جاء » ، وفريجيا فى النهاية هى منطقة لادوكيا ؛ وقد نُوِّه بهذا المقام بهذه الكلمات :

أيها الثالث ، يامن تبدأ (إنشاد) أوزان أدنى ؛

إنك حين تقدم على تنسيق (النغمات) نتوافق .

(٣) وفى رواية أخرى : « ونتيجة لذلك بالتالى ، فمن المقام الفريجى نشأ ابنه الهيبوفريجى ومحطه المتوهم ، والذى سمى ، بسبب طابعه الرجولى وقوة ميلوديه ، بالغليظ ، وقد احتفى به بهذين البيتين :

أيها الثانى بعد الثالث ، يامن تنشد نشيد الرجولة ،

إنك لتحظى بأصدقاء بسطاء لا تنوع فيهم .

(٤) وفى رواية أخرى : « أما الرابع فيسمى الميليزى وهو يواسى المكروبين » ؛ وقد احتفى به بهذه الكلمات :

إنك تشكل مهارة (حركات) الراقصين أنفسهم ،

توجه النغماتْ وتدق الصناج .

وقد واجهتنا مشقة بالغة فى أن نعتقد أن كلمة ميليزى هى تحريف لكلمة مكسو ليدى ، التى كانت على الدوام هى اسم هذا المقام ؛ ولعلهم قد نطقوا هذه الكلمه ، بفعل خلط فى =

ميلية ومنه اشتق الهيبوميليزى[١] ذلك أنه قد ابتكرت فى هذه المناطق المختلفة هذه المقامات فكما اكتشف الدوريون ميلودى المقام الأول ، والليديون طَرَبَ المقام الثانى ، والفريجيون المقام الثالث ، فقد اكتشف الميليزيون طرب المقام الرابع ، وفيما بعد أطلق بطليموس ، الملك والموسيقار ، بعد أن قام باستقصاء كل الوقائع ، أسماء الأماكن ، على المقامات التى ابتكرت فيها [٢]

= النبرات ، ميليديان ، حيث يخفف اليونانيون المحدثون كثيرا من نطق حرف الدال d عندهم فلابد أنهم عادوا فلفظوها ميليسيان ، ومنها جاء اسم المقام الميليزى ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ ومنها جاء اسم المقام الميليزى ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ أما الأمر المؤكد فهو أننا لا نقرأ كلمة ميليسيان (أو ميليزيان) فوق الوردة التى وزعت عليها المقامات الثمانية فى الغناء اليونانى ، منهجيا ، وإنما نقرأ كلمة مكسوليدى . وهذا الشكل المنهجى ، المنقول دون شك عن الدراسات القديمة ، يقلل من ثقتنا ، بدرجة كبيرة ، فيما يخبرنا به مؤلف هذه الدراسة عن الغناء ، إذ هى ليست عرضة للتحريف مثلما يتعرض النص ، كما أنها تقدم المقامات ، بالأسماء نفسها التى كان يطلقها القدماء عليها .

(١) ومن هذا المقام الميليزى ، وهو الرابع ، نقول إنه قد تولد ابنه الهيبوميليزى ، والذى هو كذلك مَحطُّه المتوهم أو مقلوبه . وإليكم الكلمات التى احتفت به :

إنك تؤرجح وتهز بقوة الأناشيد ،
وتحظى فى البداية والنهاية .

حاشيه : كورونيس ، وبترجمة حرفية : يحظى بكرونيس ، كبداية وأيضا كنهاية . أما الكورونيس coronis فهو علامة جرى العامة على كتابتها فى كعب (ختام) الكتاب ، على شكل الخطاف ، بغرض توضيح النهاية لتعنى أنه انتهى ؛ وهذه العلامة تسمى مارتياكس كورونيس ، وأحيانا كانت هذه العلامة تكتب فى بداية الكتاب . وبالمثل فإن الكورونيس تعنى فى بعض الأحيان ، علامة الطول (المد) على الحروف المتحركة ، وهى نفسها ما يعرف بالتاج Koryphê باليونانية ، ومن هنا ، فإن وضع الكورونيس لدى لوكيانوس وبلوتارخوس أمر واجب فى كل من البداية والنهاية .

(٢) ليس عبثا أو مضيعة للوقت أن نلاحظ أن الدراسة التى نترجمها هنا ، قد كتبت فى العام ١٦٩٥ بخط يد إيمانويل كالوس ، وأنه فى هذه الفترة ، كما هو الحال الآن ، كانت قلة من اليونانيين فقط هم الذين لا يظنون أن أجدادهم ، من قبل وجود البطالمة بقرون كثيرة ، كانوا يعرفون بالفعل هذه المقامات ، وبالاسماء التى تعطى لها هنا الآن ، فيما عدا المقام الذى يطلق =

« س – كم مقاما توجد ؟

« ج – توجد أربعة مقامات رئيسية وأربعة مقلوبات ومقامين وسيطين[١] أو مشتقين هما : **نينانو** nenanô **ونانا** nana وهى تغنى فى الكنيسة بشكل خاص[٢] .

« س – كم من المقامات يغنى فى الكنيسة[٣] وماهو هذا الشىء المسمى **بالهاجيوبوليتيس**[٤] hagiopolites الذى يطلق على هذه المقامات ؟

« ج – هناك ثمانية مقامات تغنى (فى الكنيسة) ، وقد سميت بالهاجيوبوليتيس ، هكذا ، بسبب ما أولاه القديسون الشهداء والقديسون الآخرون إياها من عناية خاصة ،

= عليه هنا اسم ميليزيان (الميليزى) ؛ وفضلا عن ذلك ، ففي زمن الملك البطلمى الموسيقى ، ولم يكن هذا شخصا آخر سوى بطليموسى أوليتيس (أى الزمّار) ، الذى عاش قبل ميلاد المسيح بأكثر من ستين عاما ، كان الناس لا يزالون بعيدين عن التفكير فى الموسيقى اليونانية الحديثة إذ لم تبتكر هذه إلا فى القرن الميلادى الثامن ؛ وإن كان هذا خيلاء يكاد يكون طبيعيا شائعا بين كل البشر ، يحدو بهم أن يبحثوا عن أصل قديم لكل ما يخصهم ، معتقدين بذلك أنهم يزيدون من حدارته . ولعل اليونانيين المحدثين ، بإرجاعهم ، على هذا النحو ، زمن ابتكار موسيقاهم ، لا يتصورون أنهم يرجعون بنحو تسعمائة عام ، وجود مبتكر موسيقاهم ، القديس جان دماسين ، وأنهم يفترضون له وجودا سابقا ، بأكثر من قرن على قيام المسيحية نفسها .

(١) على هذا النحو نترجم كلمة « إيبيخيماتا » التى لا توجد قط فى المعاجم ، والتى تعود ، ربما ، إلى اليونانية الحديثة ، وقد اشتققنا من هذه الكلمة ، الفعل إيبيخنو والذى يعنى أفرغ فى ، صب فى داخل ، نثر فوق ، ذلك أن الإيبيخوماتا ، هى فى الواقع مقامات من نوع المقامات الأول والمحاط المتوهمة ؛ وسنرى فى السياق أن هذا التفسير يقوم على أساس قوى .

(٢) العبارة اليونانية الواردة فى النص تعنى حرفيا : فى المدينة المقدسة وقد أحللنا محل هذه الكلمات عبارة : فى الكنيسة ، لأننا نظن أن هذه هى فكرة المؤلف ، الذى يميز هنا بين المقامات الكنسية وبين مقامات الغناء الدنيوى ، كما سنرى بعد ذلك ، بشكل أكثر وضوحاً .

(٣) يوجد بالنص كذلك أجيوبوليتين (هاجيو بوليتيس) أى المدينة المقدسة .

(٤) تركنا هنا كذلك كلمة هاجيوبوليتيس hagioplites بسبب الشرح الذى سنقابله بعد قليل .

فالآباء الشهداء من الشعراء[١] ، وسان جان دماسين والقديسون الآخرون ، كانوا يترنمون فى الهاجيوبوليتيس[٢] حيث يرقدون أو حيث يقيمون (أى يهجعون أو حيث دفنوا ، أو حيث توجد رفاتهم المقدسة) .

---

(١) لو أننا آثرنا اتباع رأينا لقلنا مؤلفى الأغنيات بدلاً من كلمة الشعراء ذلك أنهم يطلقون فى هذه الدراسة على الغناء اسم الأشعار ، ويسمون الغناء شعرا . وبمعنى آخر ، فإن من الواضح أن هذه الكلمات ، أشعار وشعر ؛ لا تؤخذ هنا بالمعنى الذى تأخذانه عادة ، وإنما تأتيان هنا بمعنى **العمل المؤلف** ، أو **التأليف** . باعتبارهما مأخوذتين من الفعل Pariô الذى يعنى : يصنع ، يؤلف الخ . وبالتالى فإن كلمة شعراء هنا تعنى مؤلفى أو مبتكرى الغناء ، ولهذا السبب فإن القديس (حنا) داماسين قد وُضِع على رأسى هؤلاء باعتباره مبتكرا للموسيقى اليونانية الحديثة .

(٢) يطابق هذا فيما يبدو لنا المعنى الذى أعطيناه لكلمة هاجيوبوليتيس عندما حولناها إلى كنيسة (بدلا من المدينة المقدسة) ؛ ومن المعروف أن الكنائس ، ونحن هنا نتحدث عن المكان وليس عن جماعات المؤمنين ، كانت فى الأزمنة الأولى للمسيحية أماكن مخصصة لحفظ ما يتبقى من رفات أجساد الشهداء بعد استشهادهم ، وأنه ، هناك كان المسيحيون الأول يتجمعون للعبادة ، وأن هذه الأماكن نفسها ، بعد ذلك ، أصبحت مقصورة على العبادات والصلوات والطقوس ، وأنهم كانوا يطلقون عليها اسم القديس الذى يحظى بأكبر قدر من التبجيل ، فى المنطقة بفعل معجزاته أو فضائله ، ولهذا السبب أطلق مؤلفنا اسم هاجيوبوليتيس ، أى المدن المقدسة ، على الكنائس .

ويظن المسيو أشانتر ، مؤسسا رأيه فى ذلك على شهادة المسيو جورجيادس اليونانى ؛ أن الهاجيوبوليتيس تعنى ديوانا من الأناشيد أو التراتيل ، التى نظمت على شرف الشهداء على نحو قريب من النوع الذى يطلق عليه اسم أناشيد الشهداء Commun des martyrs ؛ لكن هذه الملاحظة لا تأتى ، يقينا ، من رجل لديه فكرة واضحه عما نسميه نحن بهذا الاسم ، وإلا لكان قد عرف أن الأمر لم يعد أمر مجموعة أناشيد ؛ فهذه مجموعة أناشيد الرسل ، وهذه مجموعة أناشيد المقرين بالعقيدة ، وهذه مجموعة أناشيد العذراوات الخ ؛ وفضلا عن ذلك فلماذا تقتصر المقامات الثمانية على أناشيد الشهداء أو ما هى المقامات التى تخصص فى هذه الحالة ، للأغانى الأخرى ؟ ولماذا لا يتناولها الحديث ؟ والحقيقة أن غالبية أغنيات الكنيسة عند اليونانيين . على العكس من ذلك ، ليست هى الأناشيد أو التراتيل ، وإنما هى أغنيات أخرى من نوع المَرَد (كلام من القرض =

« س — وكم مقاما يوجد ؟

« ج — أربعة : أ ، ب ، ج ، د[١] ومن خفض (أو قلب) هذه المقامات تتفرع مقامات أخرى هى المقلوبات الأربعة (أو المحاط المتوهمة plagal) وهذه المقلوبات أو المحاط المتوهمة قد نشأت عن الأربعة الأول باعتبارها البُعُم (جمع بعيم) أى النماذج المحتذاة ، وقد تكونت الأربعة مقامات الوسيطة[٢] بالطريقة نفسها على المحاط (أو المقلوبات) الأربعة بحيث يكون وسيط الأول[٣] هو الخفيض

= الكنسى) والتسبيحات ، والترانيم الدينية عندنا ، ويلزم الكثير حتى نصدق أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت بشكل يجعلها مقصورة على تخليد ذكرى الشهداء . وهكذا فإن أغنيات الماجيوبوليتيس ليست شيئا آخر سوى أغانى الكنائس المسماة بالمدن المقدسة مقابلة بالحكومة الزمنية ؛ وهذه الأغنيات تقتصر على ثمانية مقامات مختلفة ، فى حين أن الأغانى الدنيوية تتقبل عددا أكبر من المقامات .

(١) يوجد فى النص ᾱ ، β̄ ، γ̄ ، δ̄ ، وهو ما يعنى الأول والثانى والثالث والرابع ، لأن هذه الحروف مأخوذة هنا بقيمتها العددية ؛ وهذه الطريقة فى الاشارة إلى المقامات ، قد استعيرت فيما يبدو من الطريقة التى استخدمها القديس جريجوار ، والتى كان يقلد فيها اللاتين .

(٢) تقابلنا هنا الكلمة اليونانية : إيسى وتعنى الوسيلة أو الطريقة ؛ ويغير هذا إذن بالتأكيد من الافتراض الذى افترضناه بخصوص كلمة إيبيخيماتا التى دار الحديث عنها ، فى الإجابة الأولى من الصفحة السابقة .

(٣) المقام الوسيط أو الأوسط ، وقد سمى على هذا النحو ، ترجيحا ، لأنه يأخذ الوسط بين المقام المبدئ ومحطه المتوهم (أو مقلوبه) ، الذى هو فى الخماسية النازلة أو الهابطة ؛ وفى الواقع فإن المقام الوسيط يقوم على الدرجة الثالثة هبوطا بدءا من المقام (التون) المبدئ ؛ وهذه الدرجة هى الوسط الدقيق للخماسية ، أو للدرجات الخمس التى تتكون فيها الفاصلات الواقعة بين هذا المقام المبدئ وبين محطه المتوهم ؛ وعلى سبيل المثال فإنه يقال إن وسط المقام الأول هو الغليظ أو الخفيض ؛ ومن المعروف أن الغليظ أو الخفيض هو المحط المتوهم للمقام الثالث ، وهو المقام الفريجى ، أى أنه هو الهيبوفريجى ؛ وبمعنى آخر ، فإذا كان المقام الأول مى ، فينبغى أن يكون الثالث سول ؛ ويكون المحط المتوهم لهذا المقام ، أى خماسيته الهابطة هى بالضرورة أوت ut ، التى هى فى الواقع النغمة الثلاثية تحت مى ، وتتخذ مكان الوسط بين هذا المقام الأول مى ومحطه المتوهم =

(أو الغليظ)[١] ووسيط الثانى هو محط الرابع (أو مقلوبه)[٢] ووسيط الثالث هو محط أو مقلوب الأول ، ووسيط الرابع هو محط أو مقلوب الثانى . ومن هذه المقامات الوسيطة الأربعة تولدت المقامات الأربعة المشتقة ، وعلى هذا النحو انبثقت المقامات الأربعة عشر ، التى تستخدم ، فى واقع الأمر ، فى الغناء ، وليس فى تراتيل الكنيسة[٣] .

« س – وماذا عليك أن تفعل قبل أن تشرع فى الغناء ، وماذا ينبغى أن يعرفه المرء لذلك ؟

« ج – أن يبدأ فى الانشاد[٤] .

« س – وما هو المدخل الغنائى ؟

« ج – هو إعداد أو تمهيد المقام[٥] كما هو الحال فى تكرار **أنانيس** ananes[٦] .

« س – وما هو الأنانيس ؟

« ج – على سبيل المثال أناكس أنيس anax anes[٧] .

= أى خماسيته الهابطه لا ؛ ويكون لدينا فى هذا التسلسل مى كمقام أولى ، وأوت ut كمقام وسيط ، ولا كمحط متوهم للمقام الأول ؛ وهذا التسلسل هو نفسه بخصوص كل المقامات .

(١) ينبغى التذكر أنه يشار على هذا النحو إلى المحط المتوهم للمقام الثالث أى الهيبوفريجى .

(٢) ليس من العسير معرفة المقام المبدئى أو مقلوبه أى محطه المتوهم ، مادام هو فى النغمة الثلاثية تحت المقام المبدئى ، أو النغمة الثلاثية فوق المقلوب أو المحط المتوهم ، على النحو الذى أمكننا ملاحظته ، بفعل التجربة أو البرهان الذى قمنا به فى الهامش الأسبق .

(٣) توجد هنا كذلك كلمة **هاجيوبوليتيس** ، ونرى ، كما سبق أن لاحظنا ، أن أغانى الهاجيوبوليتيس ، وقد وضعت هنا فى مقابل الأغنيات الدنيوية التى تستخدم الأربعة عشر مقاما ، فى حين أن أغانى **الهاجيوبوليتيس** لا تقبل سوى ثمانية مقامات . وبمعنى آخر ، فإن هذه هى المقامات المستخدمة فى الأغانى المختلفة للكنيسة ، والتى تتضمنها الباباديكه .

(٤) كى ميتا (أى وبعد ذلك) إيبيخيماتوس .

(٥) باليونانية : إيسين إى تو إيخو إيبيسى (أيضا) إيون أنابلييون أناسيس .

(٦) وهو المدخل الغنائى للمقام الأول .

(٧) وهى الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الأول .

« س – وما هو المدخل الغنائى للمقام الثانى ؟

« ج – **نيانيس**[١] neanes .

« س – وما النيانيس ؟

« ج – على سبيل المثال كيريا أفيس Kyrie aphes [٢] .

« س – وما المدخل الغنائى للثالث ؟

« ج – **نانا**

« س – وما النانا ؟

« ج – على سبيل المثال باراكليتا سنخوريسون Paraklête synchôreson[٣] .

« س – وما المدخل الغنائى للمقام الرابع ؟

« ج – **هاجيا** .

« س – وما الهاجيا ؟

« ج – على سبيل المثال شيرويم وصيرافيم[٤] وهو يرتل فى هذا المقام على غرار الترتيل الذى يبدأ على هذا النحو : **أنت يامن تتجلى فى السماء على الأرض اسمح لى أن احتفى بك ، وأن أرتل أكثر الأناشيد جدارة بقدسيتك الخفية التى لا نراها** »

« س – وكم عدد الأرواح ، ولماذا سميت على هذا النحو[٥] ؟

« ج – هناك أرواح أربع[٦] وقد سميت بالأرواح لأنها تشكل نهايات للأصوات

---

(١) سنجد كل هذه المداخل الغنائية فى شجرة الجذور عند نهاية هذا المبحث .

(٢) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثانى .

(٣) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثالث .

(٤) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الرابع .

(٥) لم نعتقد أن علينا أن نحذف هذا التكرار أو هذه الثرثرة لأنها تقود إلى أسئلة أخرى مساعدة ، لم نستطع أن نضعها فى مكان آخر ، وكان من المفيد أن نعرفها .

(٦) أضفنا بداية هذه الإجابة لأن السؤال يقتضى ذلك ؛ ولأن النقص البادى فى النص جاء سهوا من جانب المؤلف أو الناسخ ، ولا يمكننا أن نشك فى صحة هذا الافتراض من جانبنا .

(أي للفاصلات)[١] ولأنها لا توجد قط في غيبة النغمات الأخرى[٢] .

« س – وما **الصوت**[٣] (فوني) **Phônê** ؟

« ج – سمي الصوت[٤] على هذا النحو لأنه ضوء أو شعاع **الروح**[٥] ؛ وفي الواقع فإن ماتشعر به الروح يعبر الصوت عنه[٦] ، إذ يوجد في نغمات الصوت ، كيان جسمي من نوع ما ، والصوت هو تأثير الأنفاس المتجمعة فينا ، ملحقا بفاعلية أو تأثير بعينه .

« س – وما **البابادیكه** ؟

« ج – هو فن الموسيقى .

« س – وكيف تسمون المقامات ؟

« ج – أ ، بَ ، ج ، د ، الخ[٧] وليست هذه هي الأسماء الأصيلة ، وإنما هي إشارات وحسب[٨] إلى المقامات الثمانية لأن أ ، ب ، ج ، د[٩] ، إنما هي إشارة إلى

---

(١) يوجد في النص اليوناني عباة « ياتو فوناس إيبيتيلين ايبيتالين » ومغناها : أنها تنهي أو تتمم الأصوات ، وهو أمر غير قابل للفهم في (الفرنسية) . وقد أحللنا كلمة **فاصلات** محل كلمة **أصوات** ، المأخوذة هنا بالمعنى نفسه ، ذلك أن اليونانيين ، كما سبق أن رأينا ، يطلقون اسم **أصوات** على الفاصلات النغمية .

(٢) أي التي تختم الفاصلة التي بدأت المقامات الأخرى ، والتي عبر عنها بالإشارات المسماة **بالأجسام** ، والتي لا تستعمل بدونها قط .

(٣) كتبنا الكلمة اليونانية فوني **Phônê** التي تعني **صوت** ، قاصدين أن نركز الاهتمام ، بدرجة أكبر ، على المعنى الاشتقاقي الذي يعطيه المؤلف لهذه الكلمة .

(٤) **Phônê** فوني أي : صوت .

(٥) **to phôs** تو فوس ، أي : ضوء .

(٦) العبارة اليونانية تعني حرفيا : لأن ما تشعر به دخيلة النفس (أو الروح) ، يسلط الصوت والضوء عليه .

(٧) في النص نجد الحروف δ̄ ، ζ̄ ، ε̄ ، ᾱ′ ؛ وهي هنا مستخدمة بقيمتها العددية وتقابل كلمات ؛ الأول ، الثاني ، الثالث ، الرابع .

(٨) ترجمنا الكلمة اليونانية المستخدمة هنا وهي **أونوماتا** ، بمعنى أسماء بكلمة **designations** (بمعنى مدلولات ، تحديدات تسميات) لأن سياق الجملة يقتضي هذا التفسير .

(٩) يارايين : ا ، ب ، ج ، د .

الدرجات وليس إلى الأسماء . قد قلت لك إذن إن المقام الأول يسمى **بالدورى** ، والثانى يسمى **بالليدى** ، والثالث **بالفريجى** ، والرابع هو **المكسوليدى**[١] ، ومحط الأول (أو مقلوبه) هو **الهيبودورى** ، ومحط الثانى هو **الهيبوليدى** ، ومحط الثالث هو الخفيض (أو الغليظ) ، أو **الهيبوفريجى** ، أما محط الرابع أو مقلوبه فهو **الهيبومسكوليدى**[٢] . »

وبعد صفحات ثلاث ، يكرر خلالها المؤلف ما قاله بشأن الإشارات أو العلامات ، نجدنا من جديد أمام تفاصيل حول المقامات ، وحول تغيرها ، أو تبدلها ، ننقلها هنا لأنها ستغطينا الفرصة ، كذلك ، للقيام ببعض الملاحظات التى تهدف إلى تبديد الغموض الشديد الذى خيم على نصوص هذه الدراسة ، على نحو ما كان يحدث فى كتب الباباديكه التى عرفناها حتى اليوم ، وهكذا يعود المؤلف إلى الحديث عن المقامات التى كان قد هجرها (أى انتهى منها) .

« وإذا رفعت الصوت فوق التون (المقام أو الطبقة) الأولى أنانيس تحصل على المقام الثانى نيانيس ، وبعد ذلك فإذا رفعت الصوت بالمثل[٣] فوق المقام الثانى

---

(١) وهكذا يطلق هنا اسم مكسوليديان على المقام الرابع ، بدلا من ميليزيان (ميليزى) ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك لتأكيد ما سبق أن لاحظناه عند الحديث عن اسم الميليزى الذى يطلق على هذا المقام .

(٢) ونلاحظ هنا كذلك استخدام اسم هيبومكسوليدى وليس هيبوميليزى ، على نحو ما رأينا من قبل .

(٣) التجربة وحدها هى التى تستطيع أن تبين لنا عدم الدقة فى هذا التعبير ، فالمؤلف يطلق عبارة : يرفع الصوت بدرجة متساوية ، عندما يتم رفعه بشكل طبيعى وفقا للنظام الدياتونى للأنغام أو المقامات ؛ ذلك أنه من المقام الأول أنانيس إلى المقام الثانى نيانيس يوجد فرق يبلغ فاصلة تون ، فى حين أنه من المقام الثانى نيانيس إلى الثالث نانا لا يبلغ الفرق سوى نصف تون ، كما سنرى بعد قليل ، فى اللوحة التى سنقدمها عن المقامات ، وفى شجرة هذه المقامات نفسها وتحولاتها وتنغيماتها ؛ وخطأ واحد من هذا النوع ، يحول المعنى الحقيقى الذى يقصده المؤلف ، قد يكفى لإلقاء الشكوك فى روع الأجنبى ، بأن اضطرابا شديدا يرين على كل هذا النظام الموسيقى . وفى الحقيقة فإنه توجد فى الباباديكه ، بل يمكن القول بأن ذلك يشيع فى كل جملة =

تحصل على المقام الثالث نانا ، وإذا رفعت الصوت بالمثل فوق المقام الثالث تجد معك المقام الرابع هاجيا ، وأخيرا فإنك إذاً رفعت الصوت فوق الرابع تشكل لك المقام الخامس إنيانيس[١] .

« س ــ وكيف تبلغ المقام الرابع عن طريق هذا الخطو المستمر صعودا ؟

« ج ــ بالطريقة نفسها التى تكونت بها المقامات الأربعة ، ينبغى كذلك أن نؤلف نغماتها الأربع »[٢] .

عن المحاط المتوهمة أو المقلوبات

« بدءا من المقام الأول انزل أربع فاصلات[٣] فتحصل بذلك على المحط المتوهم (أو مقلوب) للمقام الأول ، وهو المحط المسمى إنيانيس[٤] فإذا نزلت بالمثل بدءا من المقام الثانى ، لأربع فاصلات حصلت على المحط المتوهم الثانى المسمى نيانيس neeanes وهكذا بالنسبة للباق ، وذلك أنك ، كما سبق لنا القول ، إذا رفعت

= أو عبارة فيها ، غموض مماثل لذلك الذى يستوقفنا هنا ؛ وباختصار ، فقليلة تلك الدراسات الموسيقية التى يمكننا أن نلاحظ فيها دقة صارمة فى العبارات ، سواء فى فرنسا أو فى ايطاليا أو فى أى مكان آخر ، فاللغة الفنية (أى التقنية) تزخر فى هذه البلاد ، بل وعند كل الشعوب ، بمصطلحات وتعبيراتها تنطوى على معان خاصة ، ومجازية ، وفى الكثير من الأحيان ، تدل على مدلولات مختلفة ، لحد لا تكون معه دراسة النظرية أمرا يسهل فهمه ، دون معونة مدرس ، وبدون تجربة الممارسة .

(١) لكى نفهم كل ذلك ، فإن من الضرورى أن نرجع إلى شجرة جذور المقامات .

(٢) يستخدم اليونانيون كلمة إيخوس بمعنى تون أو مقام ؛ وكلمة فونى بمعنى تون ، ارتفاع أو انخفاض الصوت ، وبالتالى كذلك بمعنى فاصلة معتاة ، أو نغمة .

(٣) نترجم هنا كلمه phônas فوناس بكلمة فاصلات وليس بكلمة أصوات أو أنغام ، لأن الكلمة (المستبعدة) ستكون غامضة فى هذا السياق ؛ فالأمر فى الواقع يتعلق بالفاصلات الأربع التى تشكل الخماسية ؛ ولو لم نكن قد اكتسبنا ثقة جاءتنا عن طريق التجربة ؛ لما كنا لنستطيع على أكثر تقدير سوى أن نفترض أو نخمن ؛ لكننا نستطيع أن نقدم ما نلاحظه هنا ، وعلى مسئوليتنا ، كحقيقة واقعة ، لمسناها بفعل الممارسة .

(٤) انظر شجرة المقامات .

الصوت فوق المقام الأول ، تكون لك المقام الثانى ، وإذا رفعته ثانية تكون المقام الثالث ، والشيء نفسه بخصوص المحاط المتوهمة (أو المقلوبات) ، فكل منها يرتفع تدريجيا فوق السابق عليه ويرتبط به[1] : هكذا علمنا شعراء الكنيسة[2] فقد أحصوا أربعة مقامات رئيسية ، ومن هذه المقامات كونوا المحاط المتوهمة الأربعة ، والمقامات الوسيطة والمشتقة ، أما أولئك الخفين يقولون بوجود ستة عشر مقاما فيخطئون ، فهذه ليست سوى مشتقات من المقامات الثمانية ، أى من الأربعة مقامات الأول ومن المحاط المتوهمة الأربعة ، وكذلك من الوسيطين **نينانو ونانا** ، لقد ألف داود التونات الأربعة أو المقامات الأربعة [3] وألف سليمان ، ولده ، المحاط الأربعة المتوهمة (أو المقلوبات) ، وكذلك الوسيطين **نينانو ونانا** » .

ثم يقول المؤلف :

« ولقد كتبت هذا للغاية نفسها التى أنشد لها بسليمان فى معبد أورشليم ، وعلى المقامات العشرة ، المزمور لوداته ، أى التسابيح حيث تتكرر كلمة : سبحوا عند بداية كل واحدة من آياته العشر .

---

(١) حتى نتصور تسلسل أو ترابط المحاط المتوهمة (أو المقلوبات) ، ينبغى أن نلجأ إلى شجرة المقامات .

(٢) نجد فى النص عبارة : **تيس راكليسياس بيتى** ، أى شاعر الكنيسة ولم نجرؤ على ترجمتها على النحو الذى اقتنعنا أن نترجمها عليه ، أى بعبارة **مؤلف غناء الكنيسة** ؛ ومع ذلك فسيكون من السهل على الدوام أن نحل ، عقليا ، هذا المعنى فى مكان المعنى الأول ، إذا تفهمنا الأسباب التى عرفناها فيما سبق . والتى جعلتنا نفضل هذا التعبير على الترجمة الحرفية التى لن تقدم ، فى لغتنا ، الأفكار نفسها التى تقدمها فى اليونانية .

(٣) نقرأ فى النص عبارة يونانية تقول : وقد ألف داود المقامات الأربعة أى الأصوات الأربعة ؛ وهنا فإن كلمة فوناس ينبغى أن تفهم على أنها المدخل الغنائى ، وحيث أن المدخل الغنائى يدل على المقام ، أو أنه على نحو ما اختصار له ، فقد ظننا أن المعنى لن يفقد شيئا هنا إذا ما أحللنا لفظة مدخل غنائى محل كلمة صوت ؛ أو بالأحرى ، ولنقلها صراحة ، فإن خبرتنا الطويلة بالموسيقى الأوربية ، والمعرفة العملية التى لدينا عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، لا تدع مجالا للتشكك أو التردد ، حول المعنى الذى آثرناه .

« وتوجد حول فن البباديكه أشياء أخرى قد لا يستطيع المرء أن يتذكرها ، وفضلا عن ذلك فحيث أن التعريف الواحد يمكن أن يؤوّل بألف طريقة ، فسنمر بها مرور الكرام حتى لا ننشر الخلط والاضطراب فيما قلنا [١] إذ يفسر دماسين ، على نحو مخالف ، المقامات الثمانية [٢] »

ثم يعود المؤلف مرة أخرى إلى علامات الغناء ويكرر ماسبق أن قيل مرات عديدة ثم ينهى حديثه بغتة قائلا : « وهذا هو كل ما يتصل بهذه الجزئية[٣] فالمجد للرب فى كل العصور ، وهكذا كان » .

(١٦٩٥ بخط يد إيما نويل كالوس ، ٢٩ أكتوبر) .

وحيث قدنسى المؤلف أن يعرفنا بالاشارات التى تستخدم للدلالة على تحولات أو تغيرات فى المقام ، فإننا نستعير مايلى ، من الدراسة الثانية التى فى حوزتنا ، وسنلحق بها المداخل الغنائية الخاصة بكل مقام ، طبقا لما تعلمناه فى دروسنا ، ثم سنقدم لوحتى جذور الأنغام أو المقامات ، التى نسخناها بمعونة من دوم جبرائيل من إحدى الدراسات عن الغناء ، التى فى حوزتنا ، حيث كانت تشكل هاتان اللوحتان نوعا من الزخارف المرسومة فى شكل كريمات (كرمة عنب) .

« على هذا النحو كتبت إنتقالات أو تحولات المقامات الثمانية فى الستيشيراريون stichêrarion وفى البباديكه »

---

(١) إذن فاليونانيون أنفسهم يعترفون بالقصور الذى نعيبه على دراساتهم عن الغناء ، ماداموا يعترفون بأن هناك ثرثرات تتكرر ، مع خلط واضطراب سواء فى دراساتهم الموسيقية أو فى كتب البباديكه .

(٢) هناك محل للاعتقاد ، بفعل ما يقول المؤلف ، بأن المبادىء ليست على وجه الدقة ، هى المبادىء نفسها التى كانت قائمة فى زمن جان داماسين ، أول من ابتكر هذا النوع من الموسيقى .

(٣) نقرأ فى النص كلمة سندوميا ، وتعنى : موجز ، مختصر ، نبذة ، شيء من ؛ وفى واقع الأمر فإن هذا الجزء الأخير عن بداية المقامات ، مقتطع مما سبق .

تحولات أو إنتقالات المقامات الثانية

[من الشمال إلى اليمين]

تحول المقام الأول

Φθορὰ ὁ τῦ πρώτου ἤχυ....... Mutation ὁ du premier ton...

نيس نا

تحول المقام الثانى

Φθορὰ τῦ Δευτέρου ἤχου...... Mutation du second ton.

نيس ا نيه

تحول المقام الثالث

Φθορὰ τῦ τρίτου ἤχου....... Mutation du troisième ton..

نا..نا

تحول المقام الرابع

Φθορὰ τῦ τετάρτου ἤχου...... Mutation du quatrième ton.

(١) أ جـ ها

تحول مقلوب المقام الأول

Φθορὰ τῦ πλαγίου πρώτου ἤχυ. Mutation du plagal du 1.er ton.

A-ne-a - nes.

نيس ا نيه

---

(١) ينبغى علينا هنا ، أن نلفظ حرف الجيم معطشا ، كما ينبغى أن نفعل ذلك فى كلمة نياجى néagie فيما بعد .

تحويل مقلوب المقام الثانى

Φθορὰ ... πλαγίου δευτέρου ἤχου. Mutation du plagal du 2.e ton.

نيس أى ب

تحويل مقلوب المقام الثالث

Φθορὰ ... βαρέως ἤχου. . . . . . . Mutation du grave du 3.e ton.

نيس آ

تحويل مقلوب المقام الرابع

Φθορὰ ... πλαγίου τετάρτου ἤχου. Mutation du plagal du 4.e ton.

ى جه ا ب

تحويل المقام نينانو

Φθορὰ ... . νενάνω ἤχου. Mutation du ton de nenanô.

هيميفونون

. . . . ἡμίφωνον. Hémiphônon.

هيميفتورون

. . . . ἡμίφθορον. Hémiphthoron.

ولم تخبرنا الدراسات التى فى حوزتنا ، كما لم يخبرنا دوم جبرائيل ماهو غناء (أو النغم الغنائى) هذه التحولات أو الانتقالات الثلاثة الأخيرة ، ولقد كان بمقدورنا ، دون شك ، أن نستدل عليها لو لم تكن تتوزعنا المشاغل المتضاعفة ، التى تثقل كاهلنا بها تلك البحوث المختلفة التى كنا نكب عليها فى وقت واحد معا ، فمن يوم لآخر ، حين كنا فى القاهرة ، كنا نكتشف بعض مواطن السهو ، سواء أكانت قد فاتتنا نحن هذه السهوات أم كانت قد فاتت أولئك الذين كنا نستقى منهم معلوماتنا ومعارفنا ، وكنا نسارع بإصلاح الخطأ ، وهكذا ، فلعله كان بمقدورنا أن نتدارك هذا النقص ، مع سد ثغرات أخرى كثيرة ، لو كان الوقت قد سمح لنا بذلك .

المبحث التاسع

حول النظام الموسيقى عند اليونانيين المحدثين

ينبيء نسق وتركيب النظام الموسيقى عند اليونانيين المحدثين ، كما تنبيء العلامات التى يستخدمونها لتدوين هذه الموسيقى ، وكذا القواعد التى تُعرفهم كيفية استخدام هذه العلامات عند ممارسة الفن — ينبيء ذلك كله فى الحقيقة عن عمل حاذق ، قام على أساس تصور ذكى ، ونفذ ببراعة ، على يد رجال ذوى خيال كبير ، وعقلية واسعة ، وثقافة عالية ، ومع ذلك فإن كل شيء يكشف ، كذلك ، عن أن هذا العمل قد ظل منذ نشأته ، وحتى الوقت الحاضر ، على حالته الأولى ، وأنه لم تتناوله تلك التغييرات النافعة التى كانت ستحدثه فيه بالضرورة ، معطيات التجربة والتفكير ، لو أن هذا الفن قد تخلق تدريجيا بمرور الزمن ؛ فكل شيء بالتالى يشهد بأنه لم يبلغ درجة الكمال أو النضج التى كان بمقدوره أن يبلغها .

إن أى شخص قد درس وجنى ثمار ماكتبه الفلاسفة والمؤرخون والبلاغيون والموسيقيون ذائعو الصيت فى اليونان العالمة ، أو ما كتبه أقرانهم فى العصور المزدهرة التى مرت بالامبراطورية الرومانية ، حول الفصاحة التامة والموسيقى الحقيقية — أو درس كذلك مؤلفات من سار على دروب هؤلاء ، منذ ذلك الحين ، سوف يلمس ، دون مشقة ، أن النظام الموسيقى عند اليونانيين المحدثين يتخذ قاعدة له ، المبدأ الرئيسى للغناء الخطابى ، والذى كانت الفاصلات الموسيقية ، من رباعيات وخماسيات ، تعد طبقا له ، التناغمات (أو السجعات) الأكثر طبيعية والأتم اكتمالا ، والتى ينبغى أن يرتكز عليها الصوت ، سواء عند ارتفاعه أو عند انخفاضه ، سواء كان ذلك فى مجال الخطابة أو فى مجال الغناء[1] .

---

(١) ولهذا السبب ، فقد كرس دينيس داليكارناس ، فى دراسته عن فن تنسيق أو ترتيب الكلمات ، مستندا فى ذلك على تأثير الشعراء والخطباء والموسيقيين بالغى التميز ، هذا المبدأ ، حين وضع قاعدة بألا يرفع أو يخفض الصوت قط فى الخطب (التى تصحبها الموسيقى) ، إلا بمقدار فاصلة رباعية ، أو خماسية على الأكثر . وقد أدرك الجميع ، على الدوام ، ضرورة هذا =

وفى الواقع ، فإن كل مرحلة دياتونية منتظمة وكاملة فى الموسيقى ، تتألف إما من سلم موسيقى ذى درجات أربع منفصلة ، أى من نظامين من أربع نغمات ، وإما من رباعية وخماسية ، سواء عند الصعود أو عند النزول ، كما فى سلمنا ، أو من سلمين رباعيين متصلين كما فى القيثارة سباعية الأوتار عند الأغريق .

ولا تمتد شجرة التحولات أو الانتقالات فى النظام الموسيقى لليونانيين المحدثين ، عند كل تحول أو انتقالة ، إلى أبعد من فاصلة نغمة خماسية ، إذ هى تنزل أولا من الحاد إلى الغليظ (أى من الجهير إلى الخفيض) بمقدار سلمة دياتونية ، ثم تصعد من جديد بمقدار سلمة مماثلة من الغليظ إلى الحاد ، وهو الأمر الذى يرفع الصوت بعده بمقدار درجة فوق النغمة الأَحَدّ من النقلة السابقة ، لتتشكل الانتقالة التالية التى ننزل منها ونصعد ، على التعاقب ، من الخماسية فى النظام الدياتونى كما سبق أن مارسناه ، وهكذا دواليك حتى نصل إلى الرباعية ، فوق النغمة الحادة التى للانتقالة الأولى ، ومن هناك نعود عن طريق سلمة مشابهة ، مراعين فى الوقت نفسه ، وفى كل مرة ، ان نخفض النغمة الابتدائية لكل انتقالة جديدة ، بمقدار درجة ، بدلا من أن نرفعها كما فعلنا عند البدء ، وحين نكون قد عدنا إلى النقطة التى بدأنا منها تكون الدورة قد اكتملت بشكل تام ، وبهذه الطريقة ، نجد أن كل انتقالة تقوم ، على الدوام ، على الترتيب نفسه :

١ – نغمة أساسية يكون قرارها هو النغمة أو الرنة الأولى ، أو أشد النغمات حدة .

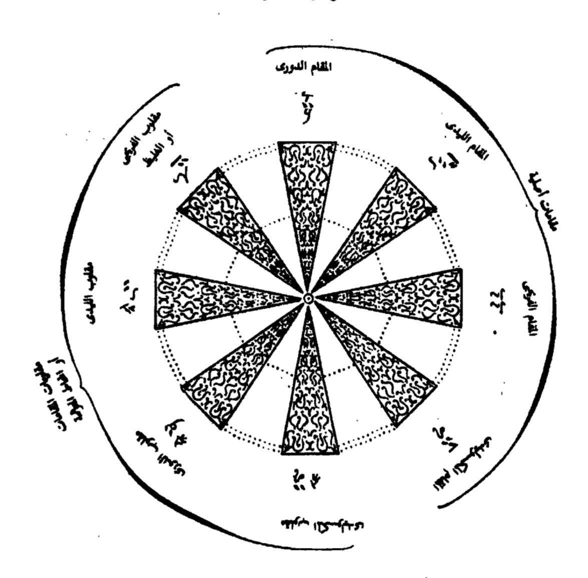
٢ – نغمة وسيطة قرارها هو النغمة الثالثة من هذه المجموعة نفسها .

= المبدأ ، حتى أنه ظل يُرْجَع إليه منذ العصور القديمة ، وحتى اليوم ، كما لو كان الناس يتفقون – رغما عنهم – فى ذلك مع معطيات الآلات الموسيقية ؛ وحتى أن هذا المبدأ قد ظل يشكل القاعدة فى كل النظم المعروفة عن هذا الفن ، وحتى أنه يستخدم مرشدا فى الطرب كما فى الهارمونى ، وحتى أنه قد تُقبَّل فى الخطابة البليغة ، تلك التى لم تعد بتواءم ، بعد أن صارت أكثر خطرا وأشد تكلفا ، إلا مع إيقاعات للصوت أكثر تحديدا وأعظم نضجا .

٣ – نغمة مقلوب أو محط متوهم ، قرارها النغمة الأكثر غلظة أو آخر هذه النغمات .

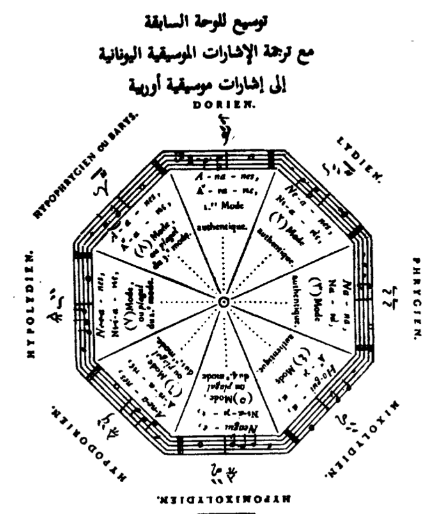
وسوف تؤدى الأمثلة التى سنقدمها فيما يلى إلى توضيح ما انتهينا من شرحه

دورة المقامات طبقا للنظام الموسيقى
عند اليونانيين المحدثين



شجرة جذور المقامات
والانتقالات

توسيع للوحة السابقة
مع ترجمة الإشارات الموسيقية اليونانية
إلى إشارات موسيقية أوربية



بيانات الشكل الثانى (من أعلى الشكل ثم يمينا إلى النهاية)

القسم الأول : (الدورى ، أ ـــ نا ـــ نيس ، المقام الأول ، أصلى)

القسم الثانى : (الليدى ، نِـ ـــ يا ـــ نيس ، المقام الثانى ،أصلى)

القسم الثالث : (الفريجى ، نا ـــ نا ـــ ، المقام الثالث ،أصلى)

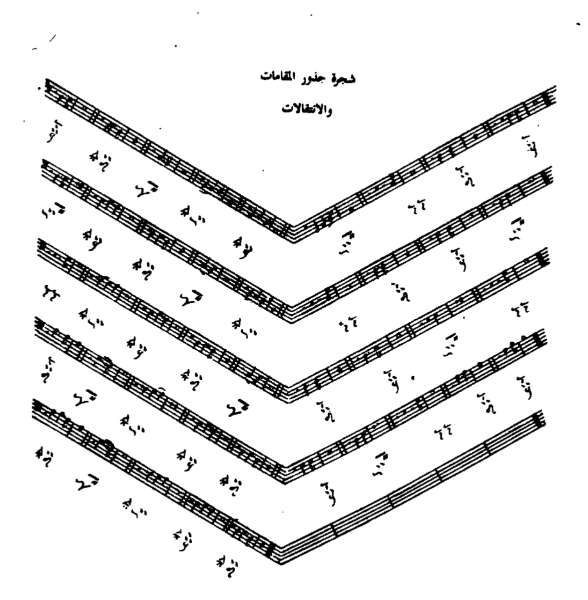
القسم الرابع : (المكسوليدى ، ها ـــ جيـ ـــ يا ، المقام الرابع أصلى)

القسم الخامس : (هيبومسكوليدى ، نيـ يا – جى ، المقام الثامن مقلوب الرابع)

القسم السادس : (هيبودورى ، أ ـــ نيـ ـــ يا ـــ نيس ، المقام الخامس مقلوب الأول)

القسم السابع : (هيبوليدى ، نيـ ـــ يا ـــ نيس ، المقام السادس ، مقلوب الثانى)

القسم الثامن : (هيبوفريجى أو باريس أ ـــ نا ـــ نيس ، المقام السابع ، مقلوب الثالث)


شجرة جذور المقامات
والانتقالات

بيانات جذور المقامات : (من الشمال إلى اليمين)

السطر الأول : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الأول)
(تحت) : (أ.نا.نيس ؛ نياجيـ .ى.؛ آ .آ . نيس ؛ نيـ . يا . نيس ،
آ . نيـ . ا . نيس ، نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ . ا ؛
آ . نا . نيس)

السطر الثانى : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الثانى)
(تحت) : (نيـ . ا . نيس ؛ آ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛
آ.. نيس ، ني . يـ . ا . نيس ؛ نا. نا ؛ ها . جيـ . يا ؛ آ .
نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس)

السطر الثالث : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الثالث)
(تحت) : (نا . نا ؛ نيـ . يـ . ا . نيس ؛ آ . نيـ . ا . نيس ، نيـ . ا .
جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛ ها جيـ . ى ؛ آ . نا . نيس ؛
نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا)

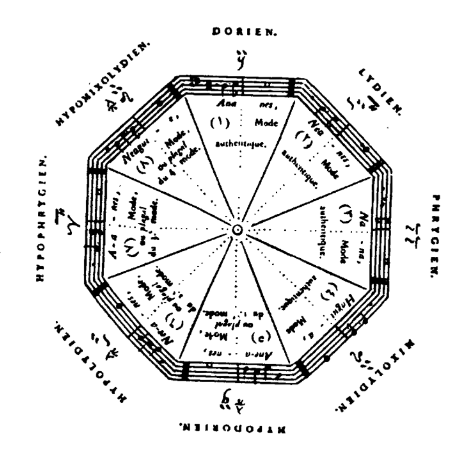
السطر الرابع : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية نغمة وسطى ، المقلوب الرابع)
(تحت) : (ها . جيـ . يا ؛ آ .. نيس ؛ نيـ . يا . نيس ؛ آ . نيـ . ا .
نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛ آ . نا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها .
جيـ . يا . آ . نا . نيس)

السطر الخامس : (فوق) : (ـــ نغمة وسطى)
(تحت) : (نيـ . ا.جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛ نيـ . يـ ؛ ا . نيس .
آ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى) .

ولقد أخطأ الناسخ اليونانى خطأ بينا ، عندما رتب ، كما فعل ، المقامات الوسيطة على الوردة التى رسمناها طبقا لرأية فى الشكل الأسبق ، والتى حولناها إلى نوتات موسيقية أوربية فى الشكل الثمانى ، الذى يطالعنا فى الصفحة السابقة ، ولم يكن الخطأ محسوسا على هذا النحو ، حين لم يكن يشار إلى هذه المقامات إلا بعلامات اختصار ، ولكن حين كتبت الكلمات كاملة ، وحين دونت المقامات بالنوتة الموسيقية التى لها ، فقد أصبح الخطأ بينا ، فالتماثل القائم بين هذه المقامات ، والمقامات الأصيلة ، وشجرة الجذور التى قدمت عنها ، وكذلك القواعد فى النهاية ، كل ذلك يتطلب أن تتوافق أو تتجاوب المقامات الوسيطة مع المقامات الأصيلة ، وهكذا فإن المقام الهيبومكسوليدى ما كان له أن يرتبط بالمقام الدورى ، وإنما بالمقام المكسوليدى ، كما لابد أن يتجاوب المقام الهيبودورى مع المقام الدورى وليس مع المقام الليدى ، أما المقام الهيبوليدى فينبغى أن يرتبط بالمقام الليدى وليس بالمقام المكسوليدى ، بحيث ينبغى أن تأتى المقامات بالترتيب نفسه الذى رتبناها عليه فى هذا الشكل الصغير ثمانى الاضلاع[1] .

---

(١) ينبغى أن نقرأ النوتات من الشمال إلى اليمين ، بدءا من المقام الدورى ، الذى يشغل الشقة العليا من هذا الشكل الثمانى ، ثم نمضى مستديرين حتى نصل إلى المقام الهيبومكسوليدى ؛ وإلا فإن النوتات قد تغدو على غير ما هى عليه ، عندما تقلب إلى أسفل ، كما كان علينا أن نفعل ، فقد يعتقد بعضٌ أنها أعلى البطن ، بينما هى ، فى الحقيقة ، فى أسفله .



ترجمة بيانات الشكل :

(١) المقام الدورى ، أنا ــ نيس ، المقام الأول ، أصلى .

(٢) المقام الليدى ، نيا ــ نيس ، المقام الثانى ، أصلى .

(٣) المقام الفريجى ، نا ــ نا ، المقام الثالث ، أصلى .

(٤) المقامالمكسوليدى ، هاجيـ ــ ى ، المقام الرابع أصلى .

(٥) المقام الهيبودورى ، أني ــ ا ــ نيس ، المقام الخامس (مقلوب الاول) .

(٦) المقام الهيبوليدى ، نيـ ــ يا ــ نيس ، المقام السادس (مقلوب الثانى) .

(٧) االمقام الهيبوفريجى آ .. نيس ، المقام السابع (مقلوب الثالث) .

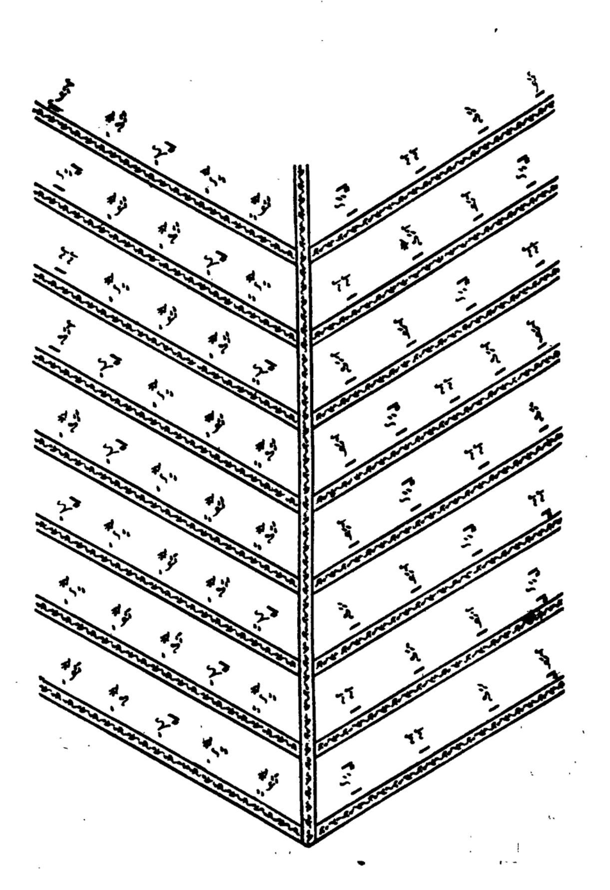
(٨) المقام الهيبومكسوليدى ، نياجيـ ــ ى ، المقام الثامن (مقلوب الرابع) .

وقد يكون لنا أن نظن – أن المثال الذى اضطررنا لتقديمه هنا – حتى لو لم يدرك القراء كم كانت تستوقفنا بالضرورة أخطاء من هذا النوع ، كان علينا أن نكتشفها بل يكاد يكون أن نحدسها سواء فى دراسات الموسيقى الأجنبية التى رجعنا إليها ، أو فى البيانات التى قدمت لنا ونحن فى مصر حول هذا الفن ، عن طريق الموسيقيين الشرقيين الذى يمارسونه فى هذا البلد ، وحتى لو لم تكن لدى القارىء أية فكرة عن العناية الدءوب ، والحيطة المرهقة التى بذلناها مدفوعين بالخشية من أن نقع نحن أنفسنا فى أخطاء مماثلة عند تقديم تقارير عن بحوثنا ، أن هذا المثال حين يلقى بصيصا من الضوء على ما كان لعملنا أن يواجهه من الجحود والازورار ، سوف يبرهن على الأقل ، أننا لم نأل جهدا ولم ندخر وقتا ولا كان ينقصنا الصبر ، حتى نجعل من عملنا هذا هو الأكثر اكتمالا والأكثر إرضاء وإشباعا على قدر ما كان متاحا بالنسبة لنا ، ومن هذه الزاويه فإننا لم نستنكف من أن نتفحص بعناية ، فى كتب الباباديكه التى فى حوزتنا ، كل ما أمكننا أن نلمحه فيها ، مهما تكن ضآلة قيمته ، ولمثل هذه العناية الدائبة ، والدءوب ، ندين باكتشافنا ، فى أحد الزخارف ، نظام الموسيقى اليونانية ، مدونا بحروف بالغة الدقة والصغر حول وردة صغيرة (زخرف على شكل ورود) ، وهو ما قدمناه هنا فى حجم أكبر بكثير ، وبالتالى فى سهولة أكبر فى تبينها ، وذلك حين أضفنا إليها ، فضلا عن ذلك ، ما كان مكتوبا عليها بالحروف الرومانية أو بالحروف المائلة ، حتى يسهل تبينها واستعابها ، والشيء نفسه بخصوص الشكل الذى قدمناه تحت عنوان : شجرة جذور المقامات ، إذ قدمت المقامات فيه طبقا لنسق منهجى مطابق للتماثل الذى لها فيما بينها ، وحيث نرى فى الوقت نفسه التغييرات المختلفة (أو التحولات) التى يمكن لهذه المقامات أن تتقبلها ، فقد أصبح هذا الشكل الذى كنا ننظر إليه فى البداية كنوع من الكرمة (كرمة عنب) الصغيرة ، فى زخرف بسيط ، ذا عون بالغ بالنسبة لنا ، حين تعرفنا فيه على نفس الاشارات أو العلامات الموسيقية التى كنا قد علمناها فى أحد دروس دوم جبرائيل ، والتى أصر على أن نغنيها ، بعد أن دونها لنا باليونانية ، على طريقته المعهودة ، فلقد كنا نحرص على الدوام من جانبنا أن تكتب الكلمات اليونانية بحروف فرنسية ، وأن ندون

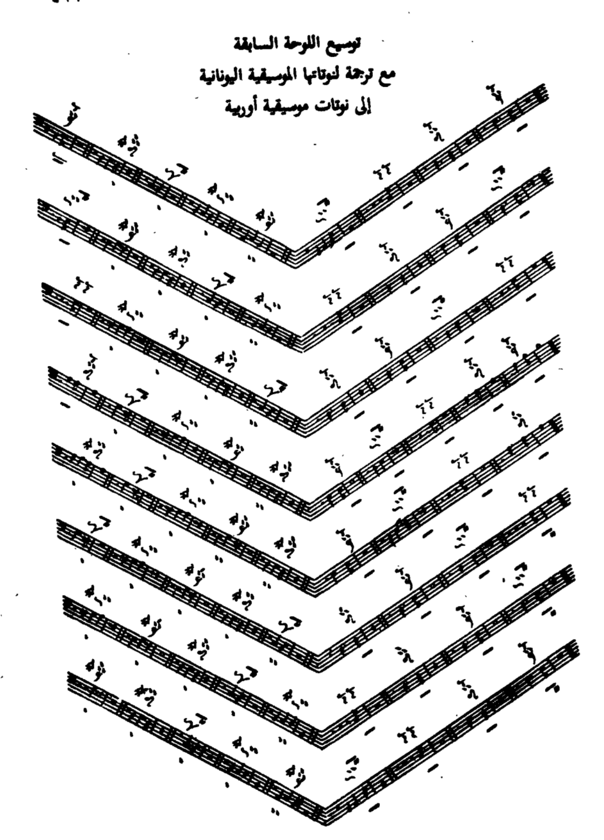
الغناء بنوتات موسيقية أوربية ، ولم يفتنا قط أن نعيد نحن كتابة الحروف أو العلامات اليونانية المكتوبة بخط يده ، وبهذه الطريقة كنا نحفر فى ذاكرتنا بخطوط عميقة الدروس التى كنا نتلقاها ، بقدر يكفى كى لا ننساها بغتة : ولقد وضعنا ذلك كله فى غالبية الأحيان فى وضع مكننا من القيام بمقابلات نافعة ، بل عظيمة النفع ، فى وقت لم نكن ننتظر من ورائها سوى القليل[١] .

---

(١) هذا الاكتشاف الذى انتهينا من الحديث عنه ، لا يلقى فقط أكبر قدر من الضوء على ما عرفناه بخصوص النوتات أو المقامات الأصيلة والوسطى والمقلوبات ، وعن انتقالاتها التى دار الحديث بشأنها فى المبحث الثامن السابق ، ولكنه يجعلنا ، بالمثل ، نستخلص نظاما كاملا للمقامات والتحولات فى سلسلة متعددة من العلامات الشبيهة بعلامات الشكل المنهجى الذى عرفناه من قبل ، وإن لم يكن موزعا على شكل شجرة موسيقية ، تتفرع عنها وتصطف فروعها فى ترتيب ونظام ، بحيث تصبح السلمة النغمية ، صاعدة كانت أو هابطة ، محسوسة للوهلة الأولى ، أحيانا بفعل الاتجاه الهابط ، وأحيانا بفعل الاتجاه الصاعد للعلامات أو الاشارات ، والتى يبدأ بعض منها من قمة الفروع لينزل هابطا نحو الجذع . فى حين يبدأ بعض آخر منها من الجذع ليبلغ ، صاعدا ، قمة الفروع ؛ ومع ذلك فقد حددنا نحن هذه المسيرة للمقامات بطريقة أكثر إيجابية من الناحية الموسيقية ، وذلك بأن عبرنا عنها ، مستخدمين فى ذلك نوتات الموسيقى اليونانية ؛ ذلك أننا كنا نضع تحت كل واحدة من إشارات المقام التى تهبط على التعاقب ، علامة الأبوسترف ٩ الدالة على نغمة (أو رنة) تنزل بمقدار درجة دياتونية واحدة ، كما سبق أن لاحظنا ، كما كنا نضع تحت كل واحدة من العلامات التى تأخذ مسارا دياتونيا صاعدا إشارة الأوليجون ـــ الذى يدل على نغمة صاعدة بمقدار درجة دياتونية واحدة ؛ وبمعنى آخر ، فإننا حين دونا على طريقتنا ما كان ينتج تحت تأثير ترتيب العلامات ، وشكل الاشارة التى توضع إلى أسفل ، طبقا للدروس التى تلقيناها عن دوم جبرائيل ، قد شكلنا شجرة للنظام الموسيقى (اليونانى) على غرار الشجرة التى كنا قد اكتشفناها من قبل فى الكرّيمة (أى الزخرف الذى على شكل كرمة عنب صغيرة) ، مع إضافة العلامات تحت نوتات الموسيقى اليونانية الحديثة ، بالطريقة نفسها التى وجدناها عليها فى هذه السلسلة ، ووضعنا بذلك اللوحتين التاليتين ، اللتين أقرهما معلمنا .



توسيع اللوحة السابقة
مع ترجمة لنوتاتها الموسيقية اليونانية
إلى نوتات موسيقية أوربية



ترجمة البيانات للسلم الموسيقى الموجودة فى صفحة ٤٢٣

السطر الأول : (فوق) : النغمة الثانية الأساسية أو الأصيلة ، النغمة الثانية الوسطى ، نغمة المقلوب الثانية

(تحت) : أ . نا . نيس ؛ نيـ . يا جيـ . ى ؛ نيـ . يا . نيس ؛ ا . نيـ . ا . نيس . نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ . يا ؛ أ . نا . نيس .)

السطر الثانى : (فوق) : شرحه ، شرحه ، شرحه . .

(تحت) : نيـ . ا . نيس ؛ أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛ نيـ . يـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ . ا ؛ أ . نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس) .

السطر الثالث : (فوق) : النغمة الثالثة الأساسية أو الأصيلة ، النغمة الثالثة الوسطى ؛ نغمة المقلوب الثالثة .

(تحت) : نا . نا ؛ نيـ . يـ . ا . نيس ؛ أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيـ . يا ؛ أ . نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا) .

السطر الرابع : (فوق) : النغمة الرابعة الأساسية أو الأصيلة ؛ النغمة الرابعة الوسطى ؛ نغمة المقلوب الرابعة .

(تحت) : ها . جيـ . يا ؛ آ . نيس ؛ نيـ .. يا . نيس ، أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛ أ . نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ ؛ أ . نا . نيس) .

السطر الخامس : (فوق) : لاشىء .

(تحت) : نيـ . ا . جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛ أ . نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ . ا) .

السطر السادس : (فوق) : لاشيء .
(تحت) : آ .. نيس ؛ نيـ . ا .. نيس ؛ أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ .
ا . جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيـ . ا ؛ أ . نا .
نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا) .

السطر السابع : (فوق) : لاشيء .
(تحت) : نيـ .. ا . نيس ؛ أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ .
ى ؛ آ .. نيس ؛ نيـ .. ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيـ .
ا ؛ أ . نا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس) .

السطر الثامن : (فوق) : لاشيء .
(تحت) : أ . نيـ . ا . نيس ؛ نيـ . ا . جيـ . ى ؛ آ .. نيس ؛
نيـ .. ا . نيس ؛ أ . نيا . نيس ؛ نيـ . ا . نيس ؛ نا . نا ؛
ها . جيـ . ا ؛ أ . نا . نيس) .

المبحث العاشر

ترنيمات الغناء فى المقامات الثمانية الرئيسية ، علامات الغناء والعلامات الكبيرة (الأقانيم) فى ترنيمات هذه المقامات الثمانية

حتى يمكننا أن نحكم بشكل أفضل على ميلودى الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحتى نستطيع فى الوقت نفسه أن نعطى لأنفسنا فكرة دقيقة عن تطبيقات علامات الغناء ، وعن استخدام العلامات الكبيرة (الأقانيم) ، فقد رأينا أن من المناسب أن نسوق أمثلة عن ترنيمات الغناء فى المقامات الثمانية الرئيسية ، مدونة بالعلامات العادية ، وبالعلامات الكبيرة .

المقام الأول : المقام الدورى

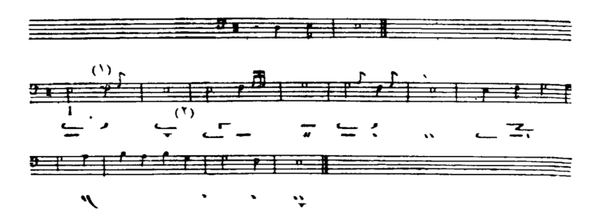
Ἴ - σον : δι - πλῆ : πα - ρα - α - ακλη - τι κή

I - son : di - plé : pa - ra - - klé - ti ké (1).

البيانات : آ - يسون : دي - بليه : با - را - كليه - تيكيه[1]

---

(١) إننا ، إذ نتبع هنا العادة التى اعتادها اليونانيون المحدثون ، عادة أن يكرروا فى كتبهم ، تحت علامات الغناء ، الأصوات المتحركة (الحركات) التى يمتد عليها (بمقتضاها) الميلودى ، أو حتى ، المقطع الصوتى الكامل لهذه الكلمات نفسها ، التى يتم اصطناعها ، والتى يشكلونها ويحلونها فى محل الأصوات المتحركة الممدودة ، وهو ما ستتمكن من ملاحظته بعد قليل ؛ وهو الأمر كذلك الذى قلده الأقباط بعد ذلك ، على نحو ما رأينا ، فى الهلليلويا التى يغنوها والتى سجلنا نوتتها من قبل – قد ظننا أن من الأفضل أن نكتب تحت النص الكلمات نفسها بحروفنا نحن ، حتى لا يخلطن أحد بينها وبين هذا النوع من المدَّات (أو الإطالات) ، أو الإضافات التى أدخلت على الكلمات ، عن طريق اليونانيين ، عند كتابة الكلمات تحت (سلم) الأغنية ، سواء تلك التى دونت على شكل نوتات يونانية ، أو دونت تحت الأغنية نفسها على هيئة نوتات موسيقية أوربية ، وبحروفنا الهجائية .
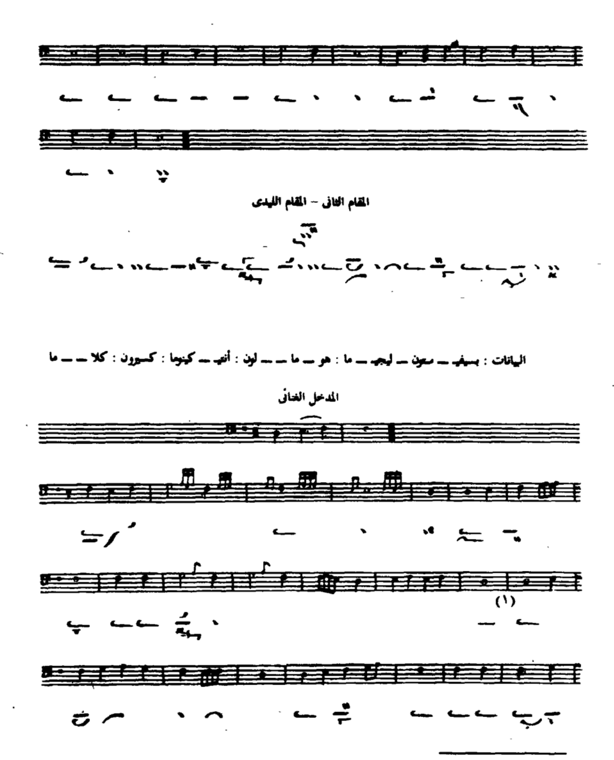


ولكى نعرف هنا مايتصل بالعلامات الكبيرة فى هذا الغناء ، أى تلك التى تعود إلى ذوق أو مزاج المغنى أو المنشد ، فليس أمامنا إلا أن ندونها مستخدمين علامات الغناء وحدها ، وبهذه الطريقة سنجد الأمر وقد أصبح مبسطا ، وسوف يقترب كثيرا من ترتيلنا الكنسى ، الذى يُتخذ أنموذجا لهذا الغناء ، أو الذى يعد ، أى غناؤنا ، النبع الذى نهل منه هذا الغناء (الدينى عند اليونانيين المحدثين) .

---

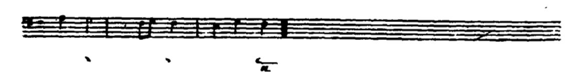
(١) أشرنا بشكل صليب صغير إلى النغمات التى بدت لنا أكثر علوا بقدر طفيف ، فوق طبقتها (أو تونها) الطبيعى ، وبشكل يقل عما ستكون عليه لو أننا أشرنا إليها بعلامة الرفع ؛ وهناك ما يشير إلى أن هناك بعض صلة بين السلم الموسيقى عند اليونانيين المحدثين ، وبين السلم الموسيقى عند العرب ؛ وإن كنا لم نتمكن من التيقن من ذلك ، فى الدروس التى حصلنا عليها ، إذ كانت هذه تلقى بصوت قوى ، دون معونة من أية آلة موسيقية .

(٢) حيث توجد المقاطع الصوتية للكلمات على الدوام ، حين توزع على هذا النحو الذى جاءت عليه تحت الإشارات التى تقابلها وتتجاوب معها ، بالغة البعد ، بعضها عن البعض الآخر ، الأمر الذى يؤدى لأن تكون المقاطع الصوتية لكلمة سابقة ، فى بعض الأحيان ، أكثر قربا من كلمة تالية ، عنها من الكلمة التى تشكل – هى – جزءا منها ، فقد ظننا أن علينا أن نميز الكلمات (عندما تستكمل مقاطعها الصوتية) بنقطتين على الطريقة الشرقية .
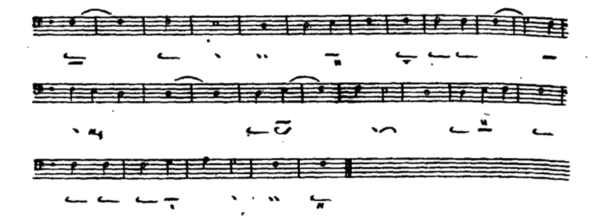
وسوف نلاحظ كذلك أن الطريقة التى ينهجها اليونانيون ، عندما يقومون بتحفيظ تلاميذهم المقامات الموسيقية ، مؤداة فى شكل أغنيات تدور حول أسماء الاشارات الغنائية المستخدمة عندهم ، كانت مطروقة كذلك فى زمن جى دارزُّو gui d' Arezzo الموسيقى الأوربية ؛ ولو كان الأمر هاما لقدمنا عنه بعض الأمثلة .



(١) نجد هنا كلمة هومالوجون بدلا من كلمة هومالون ، وفيما بعد سنجد كلمة كلاناسما بدلا من كلمة كلاسما ، إذ يقوم الاغريق عادة بهذا النوع من الاضافات أو المدّات والإطالات فى كلمات أغنياتهم ؛ وكثيرا ما تقابلنا أمثال هذا النوع من الاضافات أو المدات والاطالات ، مدونة فى كتب اليابادبكه .



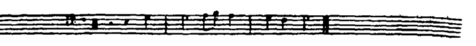
وإليكم الأغنية نفسها وقد خلت من زخارفها لتقتصر على النغمات (الأصلية) وحدها ، والتى تشير إليها علامات الغناء :



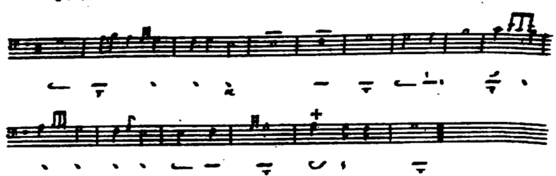
المقام الثالث ــ المقام العريجى

البيانات : ترو ــــــ يد ــــ كون ؛ إكـــــــــــــــ ستر ـــــ بتون . ستاو ــ روس[١] (ستافروس)

مدخل غنائى
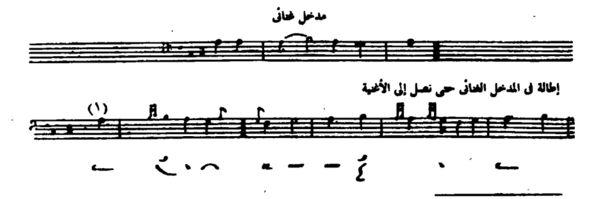


(١) نجد عندهم ترونووميسيسكون بدلا من ترواميكون ؛ وإيكيكيسترييتون بدلا من إيكستربتون ؛ وستاجاجافروس بدلا من ستافروس ؛ ومنذ الآن فإننا سنكتفى بأن نكتب بحروفنا ، تحت النص ، الكلمات ، كما يلفظونها خارج الغناء .
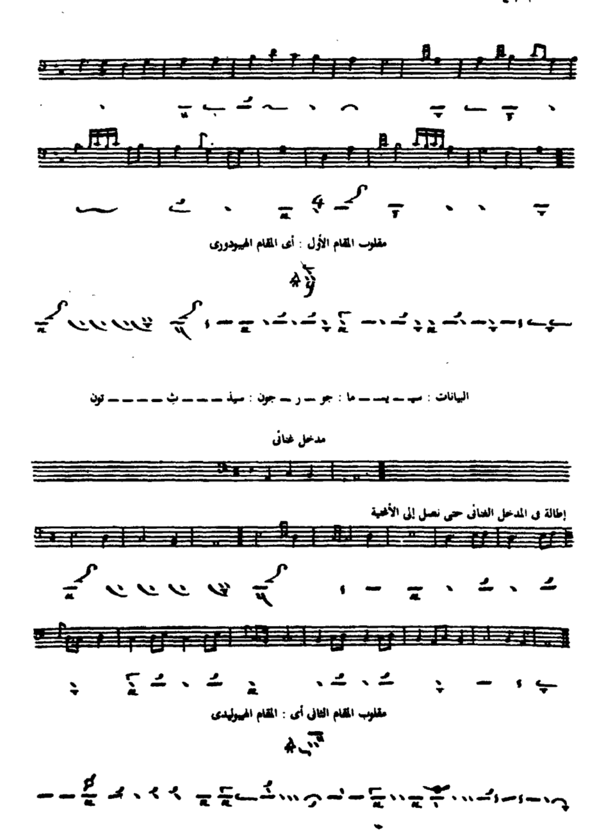


وليس ثمة شيء ذوبال يمكن أن نستبعده من هذه الأغنية كيما تقتصر على نغمات الميلودى الرئيسى ، وإن تكن ثمة أغنيات أكثر من ذلك تعقيدا بكثير فى زخارفها ، حيث نجد جملا بأكملها زائدة ، إما لأنها تنتمى إلى العلامات الكبيرة أو لأن مزاج المغنى هو الذى استوحاها ؛ ومع ذلك فحين نعرف خصوصيات نوتة الغناء اليونانى ، وحين نتابع النوتات الأوربية التى دونا تحتها هذه النوته اليونانية ، سيصبح من السهل علينا دوما أن نكتشف الترنيمة الخاصة والأساسية ، التى وضعت أصلا لهذه المقامات .

المقام الرابع ــ المقام المكسوليدى ١

البيانات : بارا ــ كا ــــ لسّما : ليجيسما : يو ـــــ د ـــــ رون
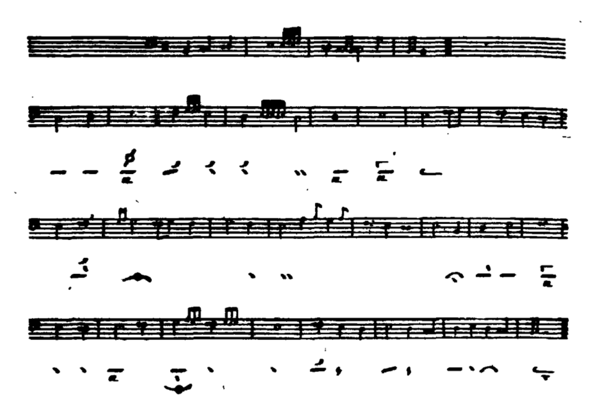


(١) على هذا النحو يمهد مدرسو الغناء اليونانيون ؛ وهكذا أيضا يعوّدون تلاميذهم على التمهيد قبل أن يبدأوا دروسهم فى الغناء .



البيانات : ني ــ نا ــ نو · ني ما ــ تيسموس : إ ــ ــ سو : ليما ــ تيــ ــ موس : إ ــ كسو ــ ــ : إ ــ نار ــ ــ كسيس

مدخل ثان



ويستطيع المرء أن يعرف عن طريق الجسر(*) الذى يتم بواسطته العبور من المدخل إلى الأغنية ، أنه يوجد هنا ترنم (أو تغيير فى الطبقة) أو بالأحرى تغيير فى التون ، وفى واقع الأمر فإن سلم المقام الهيبوليدى يتغير فى المقام المشتق : نينانو — الذى يُعلن عنه عن طريق علامة التبديل : الخاصة به ، ويرى المرء كذلك فى هذه الأغنية تطبيقا لاشارتى : الثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو ، وكلمات هذه الأغنية تأتى بالنسبة لمدخلها فى النيانيس ، أما بقيتها فتأتى فى النينانو ، والثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو والأنراكسيس .

(*) الجسر مقطع موسيقى يستخدم للانتقال من لحن أو مقام إلى لحن أو مقام آخر . (المترجم) .

مقلوب المقام الثالث أو الغليظ

أى المقام الهيبوليدى

Τρο-μι-κὸ - - - ο - - - - ο - ο-ον : πα - α - α-ρα - κά-α - λεσ - - μα.
Tro-mi-kon - - - - - - - : pa - ' - ra - ka - les - - ma.

البيانات : ترو ـــ ميـ ـــ كون ـــــــــــــــــــ : با ـــ را ـــ كا ـــ لسـ ـــ ـــ ما

مدخل غنائى

A - a - nes.

Tro - mi - - kon: - - - - - - - - - - - - - - - - - -

pa - - - - ra - ka - - - - - - les

- - - - ma.

مقلوب المقام الرابع ، أى

المقام الهيبومكسوليدى

Ἐ - πί - γερ - - μα : σύ - - ναγ-μα-α - - - α - - - α.
E - pe - ger - - ma : sy - - nag-ma - - - - - - - - -

البيانات : إ ـــ ب ـــ جر ـــ ـــ ما : سـ ـــ ـــ نج ـــ ما ـــــــــــــــــــ

مدخل غنائى

أغنية يونانية حديثة

من مقلوب المقام الرابع أى المقام الهيومكسوليدى

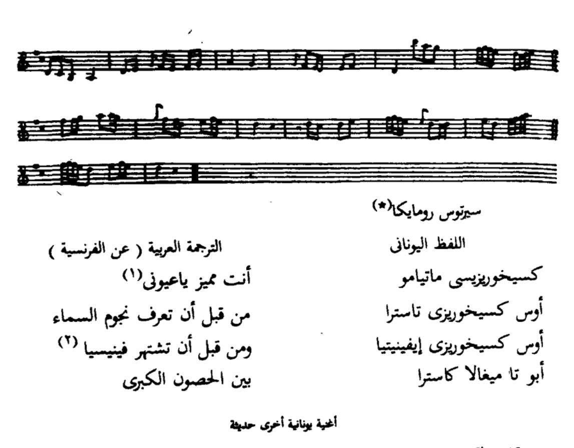
روميكا سيرتوس (رقصة يونانية)

تمهيد (أو مدخل)

الأغنية

(١)
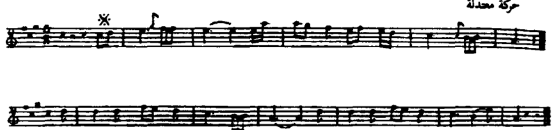
(١) حددنا الشكل الاملائى للكلمات ، ليس طبقا للنص ، وإنما للنطق الشائع بين اليونانيين ، وهو الذى استخدموه حين أسمعونا هذه الأغنية ؛ وإن كنا قد احتفظنا بعادة أن نحول حرف X فى اليونانية إلى ch ، ومع ذلك فينبغى لهذين الحرفين (الفرنسيين) أن يلفظا مثل حرف الكاف k مع هقّة ، على نحو يكاد يشبه حرف الخاء عند العرب ، الأمر الذى جعلنا نظن أن من الأوفق أن نقدمها (أو نقوم الحرف اليونانى) على هيئه kh .

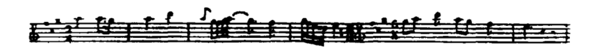


سيرتوس رومايكا(*)

اللفظ اليونانى	الترجمة العربية (عن الفرنسية)
كسيخوريزيسى ماتيامو	أنت مميز ياعيونى(١)
أوس كسيخوريزى تاسترا	من قبل أن تعرف نجوم السماء
أوس كسيخوريزى إيفينيتيا	ومن قبل أن تشتهر فينيسيا (٢)
أبو تا ميغالا كاسترا	بين الحصون الكبرى

أغنية يونانية أخرى حديثة





(*) سيرتوس (اسم رقصة) يونانية .

(١) يا عيونى ! تعبير يدل على الحنان واللهفة ، يبديه عاشق نحو معشوقته .

(٢) من المرجح أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت فى البندقية (فينيسيا) ، وأنها بالتالى أغنيات يونانية – إيطالية ؛ أو على الأقل ، فإن طابع الغناء ، بل كلمات الأغنيات نفسها ، يدفع إلى الظن بإمكانية حدوث ذلك .

اللفظ اليونانى

المقطع الأول

كورى مالا ما تينيامو
كى مارغاريتا رينيا مو
كامنيس توس نيهوس كى خيروندى
توس ييروس كى بلّلا نوندى

المقطع الثانى

تافلوريا موسى تابيريس
كى تسماتاسو تا بيغيس
أو نا سيخارو أونا سيخارو
بوللّا بو ساغابو

الترجمة العربية (عن الفرنسية)

أيتها الفتاة
يا ياقوتتى
يا من تجلبين السعادة لقلوب الشبان
ويا من تذهبين بعقل الشيوخ

دنانيرى ، أخذتها
ولأمكَ ، أعطيتها
فبحق السعادة ، بحق السعادة
لَكَمْ أحبك .

الفصل الخامس

حول موسيقى اليهود فى مصر

المبحث الأول

حول غناء اليهود بشكل عام ، وعن طابع غنائهم الدينى بصفة خاصة

منذ أكثر من ألف وسبعمائة عام ، كف اليهود ، وقد غدوا هائمين مشردين بلا وطن ، عن نظم الأغانى القومية ؛ وفى كل البلاد التى ذهبوا إليها استجابة لنداء الصناعة والتجارة قد اضطروا ، حين تقبلتهم هذه البلاد بين ظهرانيها ، للخضوع للعادات السائدة فيها بشكل عام ، وللعدول عن كثير من عاداتهم التى كانت وقفا عليهم ، وكانت إحدى هذه العادات التى لم يحافظوا عليها فى أى مكان هى عادة الترنم بأغنياتهم المدنية ، فلقد تبنوا هنا وهناك أذواق وأمزجة الشعوب التى عاشوا فى كنفها ، فيما يختص بمثل هذه الأنواع من الأغانى .

لكن الأمر لا يسير على هذا المنوال فيما يتصل بأغنياتهم الدينية ، فبرغم أنهم قد نوعوا فى أسلوبها فى البلدان المختلفة التى عاشوا فيها ، وبرغم هذه الفروق التى نلمسها بين أغانيهم هذه هنا وهناك ، بين تلك التى اكسبت مسحة ألمانية ، وتلك التى اتخذت طابعا إيطاليا ، وتلك التى يغلب عليها الذوق الأسبانى ، وتلك التى تتسم بالميسم الشرقى ، أو التى لها مذاق مصرى ، فقد ظلت هذه الأغنيات وقفا عليهم ، خاصة بهم وحدهم ، لا تشترك فى شيء لا مع الغناء الدينى ولا مع ضروب الغناء المدنى لأى من الشعوب الأخرى ، بل ولا مع أغنيات الأمة التى يحملون اسمها (أى يعيشون فى كنفها) ، وهم لا يطلقون على أغنياتهم هذا الاسم أو ذاك (ألمانية إيطالية أسبانية ، مصرية .. الخ) إلا لكى يفرقوا أو يميزوا بين أسلوب هؤلاء الذين يأخذون بها فى كل واحدة من البلدان المختلفة ، التى يسمح لهم بإقامة معابدهم فيها ؛ أما عن الطابع الرئيسى فواحد فى كل مكان ، ويزعمون هم من جانبهم أنه لم يتغير منذ أن نشأت هذه الأغانى على يد موسى وداود وسليمان ، فطابع الأسفار (أو الألواح) رقيق ووقور ، وطابع الأنباء صاخب منذر ، أما طابع المزامير فذو جلال مصاحب بطبيعته للوجد والتأمل ، أما طابع نشيد الانشاد فيشع مرحا وخفة ، فى حين يأتى إنشاد سفر الجامعة صارما يمور بالعنف والقسوة .

ومع ذلك فإن هذه الأناشيد تؤدى ، فى كل بلد ، بطريقة مختلفة ، ذلك أن النغمات الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه ، لا تتكون من نفس طبقات الصوت ، كما يتنوع فيها شكل الميلودى دون أن تغير مع ذلك من طابعه ، والأمر نفسه كذلك بخصوص التأثير الذى ينبغى أن ينتج عن هذه الأساليب المتنوعة التى يعبر بها اليهود ، فى البلدان المختلفة ، عن أنغامهم ، على غرار التأثير الناتج عن موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح ، التى يضعها مؤلفون مختلفون للكلمات نفسها ، فمع أن الميلودى الذى يضعه كل واحد من هؤلاء المؤلفين لن يأتى مشابها لميلودى يضعه غيره ، فإنه مع ذلك يحتفظ على الدوام بالطابع اللصيق بالمشاعر التى ينبغى له أن يعبر عنها ، إذا ما كان مؤلفه موسيقيا بارعا ، والأمر هو نفسه كذلك فيما يتصل بالخطباء المجيدين أو الممثلين الصفوة ، الذين يستطيعون – كل منهم وعلى طريقة ، ونبرات صوته التى هى خاصة به ، وبطريقة أداء لا تعود إلا إليه وحده – أن يعبروا عن الأفكار نفسها والمشاعر ذاتها ، وبهذه الطريقة دون سواها فإن اليهود لا يغيرون قط من الطابع الرئيسى لغناء كل واحد من أسفار التوراة ، وإن كانوا يؤدونها بألحان مختلفة ، وهذا هو المدى الذى يذهبون إليه فيما يحدثونه من تغيير فى طابعها الرئيسى .

المبحث الثانى

حول أسلوب الغناء الدينى عند يهود مصر
تماثل هذا الأسلوب فى الغناء الدينى عند
الطائفتين الموجودتين فى مصر – تعارض
التقاليد واختلافات الطقوس والشعائر
عند هاتين الطائفتين

حيث لم يكن لدينا فى أوربا أدنى معرفة بالأسلوب الموسيقى الخاص بيهود مصر ، فقد اعتقدنا أن من الأوفق ، حين كنا فى هذه البلاد ، أن نتيقن مما إن كان لهذا الأسلوب ، أو أنه ليست له ، بعض أمور تسترعى الانتباه . وقد شاء أحد اليهود الايطاليين ، وكان قد جاب جزءا كبيرا من أوربا ثم اتجه إلى مالطة والقاهرة فى صحبة جيش حملة مصر ، أن يساعدنا فى أبحاثنا حول هذا الموضوع ، وزودنا فى الوقت نفسه بمعلومات مفصلة للغاية حول تقاليد وعادات يهود مصر ، لكننا لن نتوقف عند ذلك وحسب ، فلقد شئنا كذلك أن نكون شهودا على كل ما كان مُيَسّرا لنا أن نراه وأن نسمعه ؛ ولما كنا نعلم أنه توجد بمصر طائفتان من اليهود تتعارضان بشكل تام فى تقاليدهما وعاداتهما وطقوسهما ، فقد كان من السهل علينا أن نحضر حفلات العبادة عند هؤلاء وعند أولئك ، حتى يكون بمقدورنا أن نحكم بأنفسنا ما إن كان هناك اختلاف كبير بين أسلوبى الغناء عندهما ، لكن التجربة برهنت لنا أن ليس ثمة خلاف من هذا النوع ، وجعلتنا على يقين من أن تنوع غناء اليهود لا يعود قط إلى اختلاف مللهم ، وإنما هو ناتج وحسب عن الطريقة التى يعبرون فيها ، فى بعض البلدان ، عن ألحانهم الموسيقية .

وأولى هاتين الطائفتين من اليهود ، المتعارضتين كل منهما مع الأخرى تمام التعارض ، فى كل شىء عد الغناء الدينى ، هى طائفة الربانيم أى الربانيين ، وقد سميت بهذا الاسم لأنها تتبع المذهب الربانى ، أما الطائفة الثانية فهى طائفة القرائيم أى القرائين ، وهم صدقيون ، وقد نحت هذه الطائفة سلطة الحاخامات على عكس ما تفعل الأولى .

ويقع حى الربانيين فى القاهرة قريبا من حى الموسكى ، وهو يؤدى إلى حى خان الخليلى ، ويسمى حارة اليهود أى حى اليهود ، أما حى القرائين فيقع غير بعيد عن ذلك ، فهو يتاخم خان الخليلى .

ولكل واحدة من هاتين الطائفتين تقاليد وعادات تختلف فيما بينها ، لحد أن يهود أى من الطائفتين لا يشاءون أن يتزودوا بحاجتهم (من اللحوم) من جزارى الطائفة الأخرى ، ولا أن يستخدموا نفس آنية الطهى التى يستخدمها الآخرون ، وحتى أنهم لا يأكلون طعام بعضهم البعض ، ولدرجة أن عمال إحدى الطائفتين ممن يعملون عند أبناء الطائفة الأخرى ، لا يأكلون كذلك من طعام هذه الطائفة ، بل يذهبون ليشتروا من عند يهود طائفتهم كل الأطعمة التى يحتاجون إليها ، عدا الفاكهة ، فهذه يشترونها دون تفرقة من عند من يبيعها مهما يكن الاختلاف فى ملة البائع أو طائفته بل حتى فى دينه .

والأمر نفسه بخصوص الشعائر الدينية ، فلكل واحدة من الطائفتين تقويم مختلف فيما يتعلق بالأعياد : فالربانيون يحتفلون بعيد القمر الجديد (الهلال) لمدة يومين متعاقبين[1] ، لكن القرائين عكس هؤلاء لا يحتفلون به إلا لمدة يوم واحد ويتبع الربانيون والقراءون ، كل فيما يخصه ، هذه العادة نفسها فى بقية الأعياد الأخرى إذ يجعل الآخرون مدة الأحتفال تقل بيوم واحد عن المدة التى يخصصها الأولون للاحتفال بها .

---

(١) تعود هذه العادة ، عند الربانيم ، طبقا لأقوال اليهود المحدثين ، إلى العصر الذى كان أجدادهم يسكنون فيه فلسطين ، فى شكل أمة . وقد جاءت هذه العادة ، من أن الاسرائيليين ، عند ضواحى أورشليم ، التى يُنظر إليها باعتبارها أعلى مكان فى هذه المنطقة ، كان من عادتهم ، عند مولد القمر الجديد ، أن يكلفوا واحدا بالذهاب ، إلى أعلى الجبل ، ليرقب الميلاد الجديد لهذا الكوكب ، وبأن يشعل النيران فوق الجبال المجاورة بمجرد أن يلحظ ظهوره ؛ ومع ذلك فحيث لم يكن من المستطاع رؤية هذه النيران فى المناطق النائية ، فقد أمر الربانيم بأن يُحتفل بمولد القمر الجديد لمدة يومين متعاقبين ، وأن تزيد مدة الاحتفال بأعيادهم الأخرى بمقدار يوم واحد عما يفعله القراءون ، فى كل البلدان البعيدة عن أورشليم ، حيث يقطنون .

ولذلك فلابد أن هؤلاء اليهود يولون احتراما كبيرا لغنائهم الدينى ، طالما لم يتجاسروا برغم ذلك كله ، على إدخال أدنى تغيير على هذا الغناء .

وإذا ما صدقنا ـــ فى هذا الصدد ـــ الروايات المتواترة ، والتى يحتفظ بها اليهود حتى اليوم ، فلابد أن تكون الشعائر والأغنيات المستخدمة عند يهود هذا البلد ، قد تناولها قدر من التحريف أقل بكثير مما تناولها فى أى مكان آخر ، إذ هى قد انتقلت إليهم هناك ـــ دون أن تتعرض لأى إنقطاع – منذ عصور بالغة القدم ، وفى الحقيقة فإنه لا تزال ترى فى مصر ، فى معابد عدة ، نسخ من التوراة مدونة بالعبرية القديمة ، أى التى لا تستخدم فيها النقاط أو الشكلات ؛ ويحتفظ بنسخة من التوراة مكتوبة على هذا النحو فى معبد القاهرة المسمى ، **المعبد الصرى** ، ويحتفظ بنسخة مماثلة فى المعبد المسمى **ربانيم القربوصى** باسم منشئه ، وتوجد نسخة ثالثة مشابهة فى المعبد الكائن فى مصر العتيقة والمعروف باسم **عذير صوفر** أى ابن عزرا الكاتب[١] وهو قد سمى على

---

(١) يؤكد اليهود أن هذا الكاتب (للتوراة) المسمى عزرا ، هو الحبر الكبير عذير نفسه ، وهو الذى أعاد ، فى العام ٤٦٧ قبل مولد المسيح ، تجميع كتب أناشيد التوراة (الأسفار) ، ونقاها من الأخطاء التى تسربت إليها ، بفعل جهالة النساخ اليهود ، الذين كانوا ، منذ الأسر البابلى ، قد نسوا استخدام لغتهم الأم ، وأنه قسم التوراة إلى ٢٢ سفرا ، طبقا لعدد الطوائف العبرية .

وفى معبد ابن عازر صوفر ، لا نزال نرى قمطرا باليا ، قد تهشم كلية ، يقال إن عزرا كان يقيم صلواته بالقرب منه ؛ وفى أعلا هذا القمطر يوجد دولاب ، يقتصر دوره على احتواء نسخة من التوراة فى شكل مخطوطة ، ملفوفة أوراقها ؛ وأن هذه النسخة من التوراة ، هى نفسها ، حسب الاعتقاد الشائع ، التى كتبها عزرا بخط يده ؛ ويتم الصعود إلى هذا الدولاب عن طريق سلم دائرى من الخشب ، يرتفع بمقدار تسعة أقدام ؛ وتحيط هذا الدولاب ، بصفة دائمة ، مصابيح وشموع ، يسارع كل من هناك لرعايتها ، بفعل الاحترام الذى يوحى به هذا الدولاب ، والكتاب المقدس الذى يضمه . ويُحمل المرضى إلى هذا المعبد ، ليرقدوا عند سفح هذا القمطر لمدة يومين أو ثلاثة أيام ؛ أما أولئك الذين يأتون إلى هناك من أماكن نائية ، فيجدون أماكن يهجعون فيها ، فى الغرف الواقعة فوق المعبد ، حين لا توجد أماكن شاغرة لهم فى داخله ؛ وهم يبقون فى هذه الحجرة أو تلك ، حتى يأتى دورهم فى الرقاد بالقرب من القمطر . أما الحجرات التى يشغلونها ، انتظارا =

هذا النحو ، إذ يزعم أن هذه النسخة من التوراة قد كتبت بخط يد الحَبْر الأعظم عزرا ، وقيل لنا كذلك أنه توجد بالمثل بالمحلة (الكبرى) ، بالقرب من المنصورة ، نسخة من التوراة بالغة القدم كتبت على غرار النسخة السابقة ، وإن تكن فوق رقائق من النحاس ، مما جعلهم يطلقون على هذا المعبد اسم **سيفر نحاس** أى الكتاب النحاسى .

ومهما يكن من أمر قدم شعائر يهود مصر ، وقدم أسلوب غنائهم الدينى ، فمن المؤكد ، على الأقل ، أن ميلوديهم بالغ الاختلاف عن الميلودى الذى يتبناه يهود أوربا ، وأن ألحانهم الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه الذى يطلقونه عليها فى كل مكان ، تتكون مع ذلك ، فى مصر ، من مقامات أو طبقات صوتية مختلفة عن تلك التى تتألف منها هذه الألحان نفسها فى أى مكان آخر .

= لدَوْرهم ، ففسيحة ومريحة ؛ وتوجد هناك ثلاث حجرات ومطبخ ، يقيم فيها الأغراب ، فى بعض الأحيان لأيام ثمانية .

المبحث الثالث

حول ميلودى الغناء والنغمات الموسيقية
عند يهود مصر

لن يكون بمقدورنا أن نقدم فكرة كاملة عن ميلودى غناء يهود مصر ، لو أننا اكتفينا بأن نقدم عنه مثالا واحدا على غرار ما نفعل بخصوص يهود ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا الخ[1] ، ذلك أن لكل غناء خاص بكل سفر من أسفار التوراة ، كما لاحظنا ، طابعا بالغ التميز عن الطابع الذى يأخده غناء الأسفار الأخرى فلو أننا – إذن – أخذنا مثالنا من ألحان ذات طابع ما ، فسوف يؤدى ذلك بالضرورة إلى الجهل بما هو عليه أسلوب ميلودى الأغانى من طابع مختلف ، ولو أننا من جهة أخرى أردنا أن نقدم عددا من الأمثلة عن هذه الأغانى ، يماثل عدد أسفار التوراة التى خصص لها نوع بعينه من الميلودى ، لوجدنا لدينا ، بلا جدال عددا أكبر مما ينبغى ، وحتى نجتنب هذه السوءة وتلك ، فإننا لن نأبه إلا بتقديم بيانات عما لاحظناه ، وحسب ، بهذا الخصوص ، فى واحد من أكبر الأعياد احتفالية بين اليهود .

فى الحادى والعشرين من نيفوز من العام الثامن لقيام الجمهورية ، اقتادنا إلى المعبد المصرى ، رجل يهودى هو مترجم الجنرال دوجا Duga قائد مدينة القاهرة فى ذلك الوقت ، وبمجرد أن ارتدى كل واحد منا حلة الكهان التى تستخدم فى الحالات المماثلة ، واتخذ لنفسه مكانا ، بُدىء باصحاح من أسفارموسى الخمسة ، أدى فى مقام متصل وإن كان رقيقا حلوا ، وكانت التنغيمات أو الترنيمات ، برغم كونها محسوسة ، تتتابع دون أن يكون هناك ايقاع توقف آخر ، بالغ الوضوح أو التحديد ،

---

(١) انظر النحو العبرى والنحو الكلدانى من وضع بيير جوران .

Grammatica Hebraica et chaldaica etc lauteiae parisiorum, 1726, 2 vol. in 40

وكذلك الدراسة عن الموسيقى التى عنوانها :

Ars magna consomi et dissoni, par kircher.

ومؤلفات أخرى كثيرة مماثلة .

سوى ذلك الايقاع الذى كان يتم فى التون الأول(*) الذى كانوا يرجعون إليه عند نهاية كل جملة على الأقل ، إذا ما حكمنا على ذلك طبقا لمبادىء موسيقانا ، وقد انحصر هذا الغناء فى مساحة سداسية صغيرة ، وكانت حركته بالغة الاعتدال ، وبعد ذلك أديت صلاة استغفار ابتغاء لعفو (الله) لعدم تقديم قربان يتمثل فى خروف ، وكانت أغنية (إنشاد) هذه الصلاة أكثر حيوية من الأولى ، ومع ذلك فلم يكن ميلوديها يتألف إلا من سبع نغمات مختلفة ، لكن الأمر الذى كان يجعل من تعبيرها أكثر حزنا وأشد توجعا ، فهو أنها كانت تؤدى فى المعبد الصغير ، وأنها كانت تتجاوب مع النغمات الآتية ، مؤداة بأساليب مختلفة .

وتدخل هذه النغمات ، طبقا لنظامنا الموسيقى ، فى نطاق المقام الصغير ، وكانت النغمات تعلو بمقدار نغمة ثلاثية صغيرة فوق نغمة القرار الأساسى ، وتنزل إلى ما تحته بمقدار نغمة خماسية كاملة ، وبمعنى آخر فعلى أى نحو نريد أن نشكل عليه هذه النغمات السبع ، بشرط ألا يتم ذلك بخفة وتسرع متصنعين ، فيكاد يكون مستحيلا الا يأتى الغناء الناتج عنها سوى تعبير عن الألم والتوجع .

وأخيرا ، فقد انتهى هذا الحفل بالنشيد الذى ترنم به موسى بعد عبوره البحر الأحمر ، وقد كانت حركة وميلودى هذا النشيد أكثر حيوية وأكثر مرحا عما كانت عليه الأغنيتان (النشيدان) السابقتان ، برغم أن التنغيم فيه قد جاء كذلك فى المقام الصغير .

وهكذا يتضح لنا بالتجربة ، أن اختلاف الأسلوب فى غناء اليهود ، لا يغير فى شيء من الطابع الخاص بالميلودى المكرس ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، لكل واحد من هذه الأسفار الخمسة ، وإننا لعلى يقين من أن يهود مصر ، لم يكفوا ، حتى اليوم ، عن أن يعطوا لكل واحد من هذه الضروب المختلفة من إنشادهم أو غنائهم الدينى ،

(*) تعنى كلمة ton فى الفرنسية : النغمة أو الطبقة أو القرار أو المقام . (المترجم) .

التعبير الحق الذى لا يسمح لنا قط بأن نرتاب ، لحظة واحدة ، فى أنهم لم يبذلوا أكبر قدر من العناية والحرص ، حتى يحتفظوا لها بالطابع الخاص بها .

ولابد أن ينتهى الأمر بالشروح والأمثلة التى سنتولى تقديمها عن الأنغام (أو الاشارات) الموسيقية ليهود مصر بأن تعرفنا بما تنبغى معرفته ، أكثر من غيره ، فيما يتصل بأسلوب الغناء أو الانشاد الذى يتبعونه .
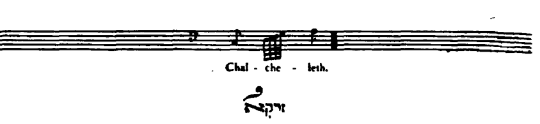
الاشارات الموسيقية والغنائية التى يستخدمها يهود مصر

שַׁלְשֶׁלֶת

شلشلت

شلشلت أو السلسلة ، وقد سميت هذه العلامة (أو هذه النغمة) على هذا النحو ، لأنها تتألف من سلسلة نغمات متعاقبة صعودا بشكل دياتونى .

مثال

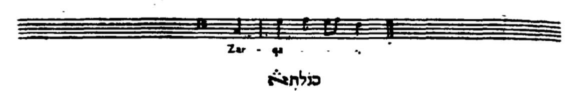


זַרְקָא

زرقا

زرقا ، أى الزارع أو الباذر ، وقد سميت على هذا النحو لأن النغمات تبدو فيها وكأنها تتناثر وتنسبط بشكل دائرى ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتستخدم فى غالبية الأحيان عند بداية الجمل .

مثال

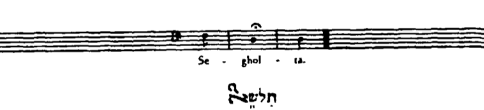


סְגוֹלְתָּא

سغولتا

سغولتا أى العقد ، ولم نتبين العلامة القائمة بين اسم هذه العلامة وبين شكلها أو تأثيرها ، اللهم إلا إن كانت تدل على شكل ما من ترابط الصوت الذى ينبغى أن يتوقف عندئذ . وتوضع السغولتا فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتشير إلى لحظة توقف نبلغها بغتة ، بفعل هبوط سريع كما لو كنا ننهى جملة ما .
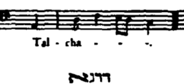
مثال



طلشا

الطلشا ، أى النازع ، القلاّع (الذى ينزع أو يقلع) ، وقد أطلق عليها هذا الاسم ، لأنها تشير إلى وجوب انتزاع أو اقتلاع الصوت من قاع الصدر ، بادئين بنغمة خفيضة ، ثم تدفع بقوة ، مع السعى لإحداث ما يشبه طوقا حولها ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الجملة .

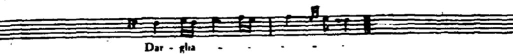
مثال



درشا

درشا أى الدرجة ، وهى توضع تحت الحرف الأخير من الكلمة ، وأداء هذه النغمة الغنائية ينبغى أن يعلو ويهبط على درجات ، مكونا أطواقا أو دوائر صغيرة ، ذات وقع منتظم ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال



תְּבִיר

تبير

تبير أى المكسور ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى أن الصوت ينبغى له ، عند الغناء أن يقسم الفاصلات الغنائية إلى قسمين ، أى أن عليه أن يصدر عن نصف تون ، وهى توضع تحت المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال

Te - byr - - - - - -

מַקַּף

مَقَف

المقف أى الوصل أو الضم ، وتنتمى هذه الاشارة إلى عروض النحو أكثر من انتمائها إلى الموسيقى الخالصة ، وهى تشير إلى أنه ينبغى علينا أن نصل أو نضم المقطع الصوتى الأخير ، لكلمة ما ، بالمقطع الصوتى الأول للكلمة التالية ، بغية أن نجعل من هذين المقطعين الصوتيين نغمة واحدة .

קַרְנֵי פָרָה

قَرن فَرَح

قرن فرح أى قرن البقرة ويأتى اسمها هذا من تشابه شكلها مع شكل قرنى البقرة ، وهى تشير إلى وجوب خفض النغمة ليرفع الصوت بعد ذلك بقوة ، فيتكون بذلك ما يشبه الزغردة (أى تكرار لحنين بسرعة شديدة) ، وقد حصلنا على هذه الفكرة (حول هذه العلامة) من التعريف الاشتقاق الذى انتهينا من تقديمه عنها ، ومع ذلك فحيث أنا على يقين بأن القرون عند العبريين ، على نحو ما كانت عليه عند قدماء المصريين ، كانت شعارا للقوة والنضوج والخصوبة ، وأن كلمة قرن كانت تعادل فى معناها الاستعارى القوة والتوثب والاقدام فى المعنى المباشر ، فإننا نظن أن هذه العلامة وشكلها يدلان على وجوب إعطاء الصوت نغمة شديدة الوضوح بالغة الامتلاء .

وتسمى هذه العلامة كذلك **باذر غادول** أى **الباذر الكبير** ولكنها تؤدى تحت هذا الاسم بدرجة أكبر من الخفة .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة

مثال

Qar - ne fa - rah

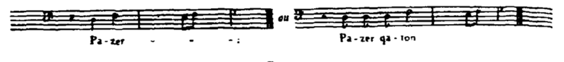
פָּזֵר פָּזֵר קָטֹן

باذر أو باذر قاطون

باذر أو باذر قاطون ، أى الباذر أو الباذر الصغير ، وقد سميت على هذا النحو لأن الصوت معها يرتفع عند الغناء وينقسم ، على نحو ما ، ويبتعد متنقلا إلى طبقة أخرى .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال



פַּשְׁטָא

باشتا

باشتا أى الباسط ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى وجوب أن نبسط الصوت وأن نطيل فيه فى نفس النغمة ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة .

مثال

Pach - ta

אַזְלָא

زالا

زالا ، أى الذى يهرب أو يفلت ، وتدل هذه الاشارة على انبعاث مباغت للصوت عند رفع النغمة ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة .

مثال

Az - la.

גֵּרֵשׁ

غرش

غِرِش ، أى الطارِد ، وهذه الاشارة تدل على أنه ينبغى إلقاء الصوت بقوة ، بالطريقة التالية (.أى الموضحة فى السلم الموسيقى) .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأول للكلمة .

مثال
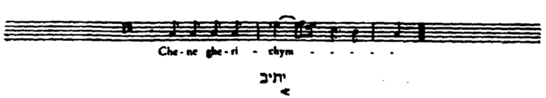
Ghe - rech - - -

שְׁנֵי גֵרְשַׁיִם גֵּרְשַׁיִם

شيراشايم أو شين غريشيم

شيراشايم أو شين غِريشيم ، أى الطاردان ، ويكاد يماثل الأداء الغنائى لهذه الاشارة أداء نغمة غِرِشْ وإن اقتصر الأمر على مضاعفتها ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير .

مثال



יְתִיב

ليب

لتيب ، أى المردود أو المعكوس ، أو المقرون ، وتسمى هذه العلامة كذلك **شوفار مقدام أى القرن المتقدم أو القرن البارز الشاخص إلى الأمام** ، وتوضع هذه العلامة تحت الحرف الأول من الكلمة .

مثال

la - tyb - (١)

קַדְמָא

قدما

قدما أى السالف أو المقدم ، وقد سميت هذه العلامة على هذا النحو لأنها تسبق نهاية الكلمة ، وتوضع عند بداية ، أو فى وسط وليس قط عند نهاية الكلمة ، أى فوق الحرف الأخير منها ، وهذا ما تختلف فيه عن الباشتا ، تلك التى توضع دوما ، عكس هذه ، فوق الحرف الأخير . وباختصار فإن الأداء الغنائى لواحدة منهما يكاد يماثل الأداء الغنائى للأخرى

مثال

Qad - ma - -

זָקֵף קָטֹן

زاقف قاطون

---

(١) وهى تلفظ عند الغناء « ياتيب » .

زاقف قاطون أى الناصب الصغير ، وسميت هذه الاشارة على هذا النحو لأنها تشير إلى ارتفاع فى الصوت أقل حجما منه مع إشارة زاقف غادول .

مثال

Za - qef qa - ton

זָקֵף גָּדוֹל

زاقف غادول

زاقف غادول أى الناصب الكبير : وسميت هذه الاشارة بهذا الاسم لأنها تتطلب ارتفاعا أكبر فى الصوت ، ومدى أبعد للنغمات عما تحدثه الزاقف قاطون .

وتوضع كل منهما فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة

مثال

Zaqef gha - dol - - - - - - - - - - - - - - -

תְּלִישָׁא גְדוֹלָה

تليشا غادول

تليشا غادول أى النازع أو القالع الكبير ، وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ ينبغى لأدائها أن يقتلع الصوت بقوة من الصدر ، وأن تنسبط النغمات ، مع إحداث طوق أو دائرة ما .

وهى توضع فوق الحرف الأول من الكلمة

مثال

Te - li - - cha ghe - do - la.

[illegible]

[illegible]

ريبيا أى الرخم أو الرخيم ، وتوضع هذه العلامة فوق الحرف الأوسط من الكلمة ، وتدل على وجوب رفع الصوت مع إلقائه بقوة ، ومع الحرص على إحداث طوق أو دائرة صغيرة له قبل أن يهبط من جديد .

مثال

Ra - bi - a (١)

אתנח
֑

أتناح

أتناح أى التوقف أو الاستراحة ، وتشير هذه العلامة إلى توقف الصوت ، وهى تعادل إشارة النقطتين عندنا ، وتوضع تحت الحرف الأخير .

مثال

At - nahh.

وقد كان بمقدورنا ، إذا ما انتهجنا نهج العلماء الذين عالجوا غناء اليهود الأوربيين ، أن نضاعف هنا أكثر وأكثر من العلامات أو الإشارات الغنائية والموسيقية ، ومن تجميع كل العلامات التى تنتمى إلى العروض النحوى (بعضها إلى بعض) ، لكننا خشينا أن يلحق بنا اللوم لأننا قد تجاوزنا الحدود التى حددتها لنا طبيعة موضوعنا .

وفضلا عن ذلك ، فبرغم أنه لم يأخذ أحد على عاتقه أن يدون علامات أو إشارات العروض التى من شأنها أن تدون ، فإننا نتبين أن هذه الإشارات لا تختلف ، إلا فى أضيق الحدود ، عن مثيلاتها عند يهود أوربا ، وأن لن يكون من شأن عملنا هذا أن يضيف فى هذه الحالة ، شيئا ذا بال ، فى وقت كان يهمنا فيه أن نقدم فى كل شىء بحثناه ، بيانا دقيقا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، طبقا للملاحظات التى قمنا بها فى هذه البلاد ، ولقد قمنا بعملنا هذا بقدر من الإخلاص يماثل ما بذلناه من مثابرة وهمة فى بحوثنا .

---

(١) تلفظ هذه الاشارة عند الغناء : رابيا .

الفهرس

الصفحة

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

١ ـ المطاردون (مجموعة قصص قصيرة).

٢ ـ حكايات من عالم الحيوان.

٣ ـ المصيدة (مجموعة قصص قصيرة).

٤ ـ موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر).

٥ ـ السماء تمطر مأء جافا.

(رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها).

ثانيًا : فى مجال التاريخ :

١ ـ تطور مصر من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٠، تأليف مارسيل كولمب.

٢ ـ فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية. تأليف أندريه ريمون.

ثالثًا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر :

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

١ ـ المصريون المحدثون.

٢ ـ العرب فى ريف مصر وصحراواتها .

٣ ـ دراسات عن المدن والأقاليم المصرية.

٤ ـ الزراعة، الصناعات والحروف، التجارة.

٥ ـ النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية.

٦ ـ الموازين والنقود.

٧ ـ الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.

٨ ـ الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.

٩ ـ الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.

١٠ ـ مدينة القاهرة ـ الخطوط العربية على عمائر القاهرة.

رابعًا : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ ـ المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة.

٢ ـ المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة.

خامسًا : من موسوعة وصف مصر : -

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ ـ كيف خرج اليهود من مصر القديمة.

٢ ـ مدينة الإسكندرية.

٣ ـ مدينة رشيد.

رقم الإيداع: ١٤٩٠٨ /٢٠٠٢

الترقيم الدولى : I.S.B.N 977 - 01 - 8081- 2

تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر





لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هى الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق فى التعليم والحق فى الصحة.. بل الحق فى الحياة نفسها.

سوزان مبارك

السعر خمسة جنيهات